الجمـــــهورية الجزائرية الديمـــقراطية الشـــعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر- باتنة -
كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قســـم اللغـــة العربية و آدابهـــا



مسرحـــية بــــلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة *دراســة أسلــوبية*

مذكـــــرة لنيـــل شهادة الماجســـتير في البلاغـــة و الأسلـــوبيـــة

إعداد الطالبة
حميتي سعاد

إشراف الدكتور
لمبار كية صالح

السنة الجــامعــية

1430 / 1431هـ
2009 / 2010 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم و العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر – باتنة-
كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

مسرحية بلال بن رباح
لـ: محمد العيد آل خليفة
- دراسة أسلوبية -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: بلاغة وأسلوبية

إعداد الطالبة:
حميتي سعاد

إشراف الأستاذ:
د. صالح لمباركية

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
د. بن سبع عبد الرزاق	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
د.صالح لمباركية	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا و مقررا
أ.د :كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
د :يوسف لطرش	أستاذ محاضر	المركز الجامعي خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
2010/2009م

بسم الله الرحمن الرحيم

"لاَ يُكَلّفُ اللهُ نَفْسًا اِلاّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اَكَتَسَبَتْ رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنآ إن نَّسِينآ أوَ أخْطَأنَا رَبَّنَا وَ لاَتَحْمِلْ عَلَينَآ إصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى اَلذِينَ مِن قَبْلِنَا ربنا وَ لاَ تُحَمِلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَ اعْفُ عَنَّا وَ اغْفِرْ لَنَا وَ ارْحَمْنَآ أنتَ مَوْلينَا فَانصُرْنَا عَلَى اَلقَوْمِ الكفِرِينَ".{286}

صدق الله العظيم

سورة البقرة الآية {286}

شكر و عرفان

أخيرا و بعد أن استوي هذا البحث أتقدم بجزيل الشكر و العرفانْ إلى كل من ساعدني في انجاز هذا البحث المتواضع و أخص بالذكر أساتذتي
الأفاضل من قسم اللغة العربية و آدابها – باتنة – و أستاذي المشرف الدكتور صالح لمباركية

- الدكتور محمد بوعمامة الذي وجهني الوجهة السليمة لانجاز هذا البحث .

- الدكتور محمد أقيس الذي لم يبخل علي بتوجيهاته و نصائحه القيمة .

- الدكتور عبد الكريم بورنان الذي ساعدني بتوجيهاته في الجانب الصوتي .

كما أخص بالشكر أيضا مكتبة اللغة العربية و آدابها – باتنة- بأعضائها الذين لم يبخلوا علي بخدماتهم الجليلة .
أسأل الله أن يغمر الجميع بوافر الجزاء و عظيم الامتنان

الفصل الأول: المستوى الصوتي

***أولا** : التمهيد:

1- المكون الصوتي

2- التشكيل الصوتي

* **ثانيا** :الأصوات المفردة ملامحها و خصائصها

أ- الجهر و الهمس:

1-الجهر

2- الهمس

ب: التفخيم و الترقيق:

1- التفخيم:

2- الترقيق:

3- التوافق بين الترقيق و التفخيم:

ج -الأصوات الانفجارية "أصوات الشدة":

د- الأصوات الصفيرية

هـ- المقاطع:

و- النبر و التنغيم

ي- أصوات المد و اللين

الفصــــــل الثاني:المستوى التركيبي النحوي:

الفصل الثالث : المستوى الدلالي:

أولا : تمهيد:

ثانيا: مجال الفعل الدلالي معنى حرف الجر المصاحب:

أ- ابتداء الغاية

ب- انتهاء الغاية

ج- الاستعانة:

د- المصاحبة

هـ- السببية

و- الظرفية

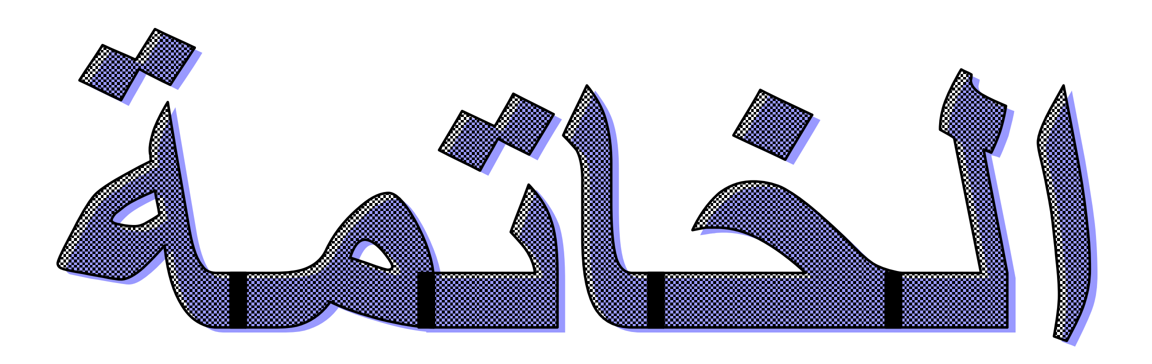
ي- المجاورة

*الاستعلاء

*المصدرية

* التبليغ:

ملخص البحث


الخاتمة

فهرس الموضوعات

الفصل التمهيدي :مصطلح الأسلوب و الأسلوبية

أ- الأسلوب

ب- الأسلوبية

مــــــــــــــقدمة

هذا البحث دراسة لمسرحية بلال بن رباح على المنهج الأسلوبي ، و فيها يتم التركيز علـــى المستويات (الصوتية و التركيبية النحوية ، و الدلالية) ، إضافة إلى بعــض الظـــواهر الأســـلوبية و علاقتها بالشعور النفسي الذي يرتقي إلى الأدبية الفنية و الجمالية ، ولذا كان ترتيبنا للبحـــث علـــى النحو الآتي :

* تمهيد حاولت من خلاله التعريف بالأسلوب من خلال المعاجم اللغوية و التعريفات الاصـــطلاحية للقدامى و المحدثين ، عرجت بعدها إلى مصطلح الأسلوبية باعتبارها المنهج النقدي الذي اعتمدتـــه في هذه الدراسة ، لما يتميز به من موضوعية و دقة علمية .

*أما الفصل الأول ، فقد خصصته للدراسة الصوتية (الداخلية و الخارجية) بمكوناتها و تشـــكيلاتها المختلفة و المتنوعة ، فكانت البداية بتمهيد حاولت من خلاله إبراز ما لهذا المستوى من دور و أهميـــة بالغة في موروثنا النقدي قديما و حديثا ، و بعدها حاولت أن أدرس الموسيقى الداخلية أو موســـيقى الحشو دراسة إحصائية تحليلية و ذلك من خلال الكشف عن السمات الفونيمية للأصوات المفردة من جهر و همس ، تفخيم و ترقيق ، انفجار و صفير ....الخ و علاقة كل ذلك بالجانب الدلالي .

* كما تمت دراسة المقاطع الصوتية ، عبر تشكيلاتها المتنوعة ، و بالدراسة التحليلية و الإحصائية ، تم الكشف عن علاقة المقاطع الطويلة منها و القصيرة بالفكرة و بالحالة النفسية لشخصيات المسرحية ؛ فالمقاطع القصيرة ذات سمة حركية سريعة تتناسب و المواقف المثارة و المضطربة ، على غرار المقـــاطع الطويلة التي اتسمت بالهدوء و القرار القاطع . إضافة إلى أصوات المد و اللين ، هذه الأخـــيرة الـــتي أضفت هدوءا و راحة في بعض المشاهد التي اكتساها القرار القاطع و السكينة .

* أما عن الموسيقى الخارجية أو ما يسمى بموسيقى الإطار، فقد حاولت أن أدرس دراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور عند محمد العيد آل خليفة، انطلاقا من الحالة النفسية للشاعر، كما اعتمدت دراسة القافية و ما يعتريها من تقييد أو إطلاق.....الخ

* الفصل الثاني من البحث، خصصته لدراسة كل من المستويين التركيبي و النحوي، و كانت البداية بتمهيد حاولت من خلاله أن أبرز الغاية الأساسية من الدراسات النحوية و هي معرفة و دراسة معاني الكلام الأصلية، خاصة الأساليب. فكانت الانطلاقة مع الجمل الخبرية المثبتة و المنفية وما أفادته مـــن

معاني التأكيد و السلب ، إضافة إلى الجمل الطلبية الإنشائية ، هذه الأخيرة التي تنطوي تحتها أساليب متنوعة ساهمت مساهمة فعالة في التأثير و التأثر ، فقمنا بإحصاء و تحليل لبعض الأساليب الـــواردة في مسرحيتنا كأسلوب الأمر و النهي ، و النداء ، و الاستفهام ، ....الخ. بعدها حاولت أن أكشف عن بعض الظواهر الأسلوبية، لما لها من خصوصية فنية تجعل من حضورها حضـــورا متميـــزا و فعـــالا ، كالتكرار و التقديم و التأخير ،و الحوار .

* أما الفصل الثالث - فقد شمل المستوى الدلالي ، الذي خصصته لدراسة مجال الفعل الدلالي و معنى حرف الجر المصاحب ، استنادا إلى ما ذكره النحاة من معان في هذا المجال ، فقمت بإحصاء مختلف المعاني الموجودة من خلال دراسة مجال فعلها الدلالي و معنى حرف جرها المصاحب، كابتداء الغاية و انتهائها و الاستعانة، و المجاوزة ، و الاستعلاء ، و الظرفية ، و السببية ، و المصدرية ، و التبليغ ، ....الخ ؛ فكل معنى من المعاني التي يؤديها حرف الجر يصاحب مجموعة من الحقول الدلالية التي ينتمي إليها الفعل المتعلق به ، كما أن المعنى الواحد قد يؤدى بعدد من أحرف الجر وفقا للفعل المتعلق به و حقله الدلالي .

* وقد أنهيت هذه الدراسة بخاتمة حاولت أن أضمنها خلاصة ما توصلت إليه من نتائج كما قـــدمت ملخصا لهذه المذكرة باللغتين العربية و الفرنسية؛ عرضت قائمة المصادر و المراجع المعتمدة في هـــذه المذكرة.

و في الأخير ، أشير إلى أن هذا الكلل و الجهد ، ما كان له أن يستوي و يكتملْ ألا بمشيئة الله أولا ، ثم بالتوجيهات القيمة التي كنت أتلقاها من أساتذتي الأفاضل ، أستاذي المشرف ، وأساتذة قسم اللغة العربية و آدابها - باتنة - .

تمــــــــــــــــــــهيد

* الأسلوب و الأسلوبية

أ- الأسلوب:

لقد ورد لفظ الأسلوب في القرآن الكريم, لقوله تعالى "و إن يسلبهم الذباب شيئا لا يستنفذوه منه ضعف الطالب و المطلوب "[1] كما استعمل لفظ الأسلوب في الخطاب الشعري ,و نجد ذلك في أشعار الجاهليين و الإسلاميين و من ذلك قول الأعشى:

* أُنُوفَهُمْ بِالفَخْرِ*** وَ شِعْرُ الاستاه بالجبوب

يقول يتكبرون وهم احساء ,كما يقال انف في السماء و إسته في الماء و الجيوب :وجه الأرض :و يروى :أنوفهم ملفخر في أسلوب أراد : من الفخر فحذف النون [2]

و يقول أبو نواس في هذا الصدد – الأسلوب – بيته

* جياشة تذهب في أسلوب *** بصائك من علق حبيب [3]

و يقول البحتري :

* و إذا بدت لنا أسلوب شوقي *** رئينا في التصابي ما ترينا [4]

كما جاء في لسان العرب إن "السطر من النخيل كل طريق ممتد فيه أسلوب....و الأسلوب الطريق و الوجه، و المذهب، يقال انتم في أسلوب سوء.....و الأسلوب بالضم؛الفن يقال اخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ؛ وان انفه لفي أسلوب إذا بدا متكبرا[5] و بهذا المعنى يبلغ الأسلوب السمو الفكري و الوجداني و الروحي ،فهو الروح المعبرة عن حكاية الإنسان و معاناته إزاء رسالته ؛لكن هذا التعريف فقد ورد بمعنى الفن قبل ابن منظور في معاجم سابقة مثل الصحاح للجوهري، إضافة إلى التعريفات التي قدمها الجرجاني

---

[1] سورة الحج الآية 73

[2] ابن منظور –لسان العرب –مادة سلب ج 1-ص 17

[3] المرجع نفسه ج 1-ص 17

[4] المرجع نفسه ج3 – ص17

[5] المرجع نفسه ج1 – ص 433

* والأسلوب في تاج العروس هو: "كل طريق ممتد.....و الأسلوب الوجه و المذهب، قال هم في أسلوب سوء و يجمع أساليب، و قد سلك أسلوب، طريقة...و كلامه على أساليب حسنة ، و الأسلوب بالضم الفن ، يقال اخذ فلان في أساليب من القول ،أي أفانين منه. "[1]

فمن خلال هذه التعريفات تخلص إلى أن الأسلوب في مفهومه العادي يعني الامتداد؛ أما في مفهومه المعنوي فيعني التميز و التفرد.

* و قد حاول بعض القدامى أن يضبط تعريفا اصطلاحا للأسلوب ،و ذلك من خلال معالجتهم لبعض القضايا النقدية و البلاغة، و قضية الإعجاز القرآني و يمكن هنا الإشارة إلى بعض الاضاءات و القضايا المهمة التي هي بمثابة معالم واضحة– و لو بشكل بسيط- في تاريخ الدراسات الأسلوبية ، فهذا الجاحظ كان قد تحدث عن النظم بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختيارا موسيقيا يقدم على سلامة جرسها،و اختيارا معجميا يقدم على الفتها،و اختيارا إيحائيا يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس ، فكانت فكرة النظم عنده بمعنى النسق الخاص في التعبير و التركيب,و يقول في هذا الصدد "و فرق بين نظم القرآن , و نظم سائر الكلام و تأليفه ,فليس يعرف فروق النظم ،و اختلاف البحث إلا من عرف القصيد من الرجز،والمزا وج من المنثور، و الخطب من الرسائل و حتى يعرف العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة الذات، فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام "[2]و بذلك يكون الجاحظ قد حدد الفرق الواضح و البين بين نظم القرآن الكريم و سائر أنواع الكلام و ذلك من خلال الطريقة المميزة في التعبير و التركيب و حسن التأليف.

كما تطرق ابن قتيبة إلى مصطلح الأسلوب،محاولا الربط بينه و بين طريقة أداء المعنى أو بالطرائق الفنية ،بحيث يكون لكل مقام مقال،فطبيعة الموضوع و مقدرة المتعلم،واختلاف الموقف تؤثر في تعدد الأساليب يقول ابن قتيبة:"إنما يعرف فضل القرآن الكريم من كثر نظره،واتسع علمه,و فهم مذاهب العرب و افتنانها في الأساليب,و ما خص الله به لغتها دون جميع اللغات...فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد،بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف و يطيل تارة إرادة الإفهام، و يكرر تارة إرادة التوكيد...و تكون عنايته بالكلام على حسب الحال،و قدر الحفل و كثرة الحشد،و جلالة المقام" [3]كما حاول ثعلب في كتابه "قواعد الشعر" أن يقدم محاولة لفهم أسلوب الشعر إذ رأى "انه يجري على أربعة قواعد تمثله أساليبه،معتمدا على

---

[1] إبراهيم مصطفى و آخرون – معجم الوسيط- دار العودة –تركيا –1989-ص 152

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – البيان و التبيين – تحقيق عبد السلام هارون –دار الجيل –بيروت -1911-ص16

[3] ابن قتيبة –تأويل مشكل القران-شرحه و نشره السيد احمد صقر –دار التراث –القاهرة –الطبعة 2 -1973-ص 13/12

ذلك أساليب الكلام بعامة بتقسيمه هذا،فجعلها أساليب للشعر وهي :الأمر و النهر و الخبر و الاستخبار"[1]

أما الخطابي ،فقدربط بين الأسلوب و الطريقة و المذهب –باعتبار هذا الربط خير وسيلة للإدراك الإعجاز القرآني- يقول :"و ها هنا وجه أخر يدخل في هذا الباب،و ليس بمحض المعارضة،و لكنه نوع من الموازنة بين المعارضة و المقاربة،و هو أن يجري احد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام،و واد من أوديته فيكون احدهما ابلغ في وصف ما كان بباله من الآخر ...

وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي دؤاد الأيادي و النابغة الجعدي في صنعه الخيل،و شعر الأعشى و الأخطل في نعت الخمر،و شعر الشماخ في وصف الحمر،و شعر ذي الرمة في صفة الأطلال و الدمن و نعوت البراري و القفار، فان كل واحد منهم وصاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور ,فيقال :فلان اشعر في بابه و مذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره،وذلك بان تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به و يصفه،و تنظر في ما يقع تحته من النعوت و الأوصاف,فإذا وجدت احدهما اشد تقصيا لها،و أحسن تخلصا إلى دقائق معانيها،و أكثر إصابة فيها حكمت لقوله بالسبق ،و قضيت له بالتبريزعلى صاحبه،و لم تبال باختلاف مقاصدهم و تباين الطرق بهم فيها "[2]

فالأسلوب إذا في نظر الخطابي يتعدد بتعدد الموضوعات و تعدد الطرق فيها كما قرن الخطابي بين النظم و الأسلوب:يقول "إن نظم القرآن على تصرف وجوهه و تباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم و مباين للمألوف من ترتيب خطابهم و له أسلوب يختص به و يتميزفي تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد و ذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى اعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع ثم إلى معدل موزون غير مسجع ثم إلى ما يرسل إرساله فتطلب فيه الإصابة و الإفادة و إفهام المعاني المعترضة على وجه بديع و ترتيب لطيف ،وان لم يكن معدلا في وزنه و ذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمل فيه و لا يتصنع فيه ، و قد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه و مباين لهذه الطرق "[3] و بذلك يكون الباقلاني قد عد النظم في جودة التأليف بشكل عام،و الأسلوب نوع من أنواع التأليف،فلكل خطاب أسلوب يختص به و يتميزبه عن غيره من الأساليب.

---

[1] احمد بن يحيى ثعلب –قواعد الشعر –ص35 ضمن قواعد عبد القادر حسين –اثر النحاة في البحث البلاغي-دار نهضة مصر للطبع و النشر الفجالة – القاهرة-ص224

[2] الخطابي حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي البستي -بيان إعجاز القران-ضمن ثلاث رسائل من إعجاز القران و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني- ترجمة محمد خلف الله و محمد زغلول سلام-دار المعارف-القاهرة-ط/2-1968-ص66/65

[3] الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر –إعجاز القرآن –تـــ:السيد احمد صقر-دار المعارف القاهرة-1963-ص35

كما نجد هذا الربط بين الأسلوب و النظم عند عبد القاهر الجرجاني فعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل،و هكذا يتحقق النظم عن طريق إدراك المعاني النحوية و استغلال هذا الإدراك في حسن الاختيار و التأليف.

و يتضح تحليل الجرجاني الأسلوبي من خلال تحليله لآيات قرآنية و أبيات شعرية إذ يقوم بتحليل جزئيات التركيب و أسلوب أدائه من حيث التقديم و التأخير،التعريف والتنكير،الحذف و الإضمار....الخ.فالأسلوب عند الجرجاني الضرب من النظم و الطريقة فيه ، فيعمد شاعر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره "

أما الأسلوب التمثيلي ، فنجده عند الزمخشري فقد تحدث عنه باعتباره خاصية أسلوبية لها الدور البارز في إبراز المعنى ، كما تحدث عن الالتفات يقول معلقا عن قوله تعالى "إنا عرضنا الأمانة على السموات و الأرض و الجبال فأبين أن يحملنها و أشفقن منها و حملها الانسن انه كان ظلوما جهولا "[1] ، و نحو هذا الكلام كثير من لسان العرب و ما جاء القرآن الكريم الا على طرقهم و أساليبهم ...و كذلك تصوير عظم الأمانة و صعوبة أمرها و ثقل محملها و الوفاء بها فان قلت : "قد علم وجه التمثيل في قولهم للذي لا يثبت على رأي واحد : أراك تقدم رجلا و تؤخر أخرى ،لأنها مثلت حاله في تميله و ترجحه بين الرأيين و تركه المضي علا أحدهما – مجال من يتردد في ذهابه فلا يجمع رجليه للمضي في وجهه"

* لقد انطلق الزمخشري ليبين الجمال البلاغي في آي الذكر الحكيم فكانت دراسته للبلاغة دراسة تطبيقية فمن أهم الموضوعات البلاغية التي استخدمها في تفسيره قضية النظم التي تحدث عنها قبله الجرجاني كالفصل و الوصل و الكناية ...الخ و بذلك يكون الزمخشري" قد اعد اكتمال فروع علمي المعاني و البيان و من هنا يعد الزمخشري هو الذي اعد لاكتمال الفروع المختلفة لشجرة نظرية علم المعاني و علم البيان و ذلك من خلال تطبيقاته المختلفة لهذه الفروع على القران الكريم بذوق أدبي مرهف و حس فني دقيق"[2].

كما التفت امرئ القيس ثلاث التفاتات في ثلاث أبيات:

*تطاول ليلك بالأثمد ***و نام الخلي و لم ترقد

*وَ بَاتَ وَ بَاتَتْ لَهُ لَيْلَةُ***كَلَيْلَة ذي الغائر الأرمد

[2] يوسف أبو العدوس –مدخل إلى البلاغة العربية –دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة –ط1-1427هـ/2007م-ص37

*و ذلك من نبا جاءني ***و أنبأته عن أبي الأسود[1]

فالكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن لنشاط السامع و بذلك إيقاظ جانب الإصغاء و ذلك عادة افتنانهم في الكلام و تصرفهم فيه و لان الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن،تطرية لنشاط السامع و إيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد

فإذا ما انتقلنا إلى علم من أعلام الفصاحة و البلاغة و الذي عالج الكثير من القضايا التي تتعلق بالأسلوب و ربطه بالفصاحة و البلاغة فسنجد حازم القرطاجني هذا الأخير الذي ربط الأسلوب بالبلاغة و الفصاحة و طبيعة الجنس الأدبي من جهة و من الناحية المعنوية في التأليفات من جهة ثانية يقول :"إن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة إلى جهة فكان بمترلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ و العبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض و ما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب فالأسلوب هيئة تحصل عن التاليفات المعنوية و النظم هيئة تحصل عن التاليفات اللفظية[2].

فالأسلوب عنده تتالي المعاني و تتابعها في حين النظم يشكل تتابع الألفاظ و العبارات وفق نظام ما.فإذا ما سلمنا بهذا الرأي - حازم القرطاجني- كيف لنا أن ندرك المعني قبل تشكيله المادي و عليه لا يمكن أن نفصل بين اللفظ و المعنى و هذا ما نجده عند ابن رشيق القيرواني و الذي ألح على ضرورة ربط الصلة المتينة بين اللفظ و المعنى يقول :اللفظ جسم و روحه المعنى و ارتباطه كارتباط الروح بالجسد يضعف بضعفه و يقوى بقوته،فإذا سلم المعنى و اختل اللفظ كان نقصا للشعر و هجنة عليه،كما يعرض لبعض الأجسام من العرج و الشلل و العور وما أشبه ذلك من غيره أن تذهب الروح .وكذلك إن ضعف المعنى و اختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفرحظا،كالذي يعرض للأجسام المرض بمرض الأرواح....و لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ و جريه فيه على غير الواجب...فان اختل المعنى كله و فسد اللفظ مواتا لا فائدة فيه.[3]

ربط ابن خلدون بين الأسلوب و القدرة اللغوية كما ربط بين الأسلوب و الإطناب و الحذف و الإيجاز...فالأسلوب عند ا بن خلدون "مناهج مطروقة في اللغة الفنية....و لنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة و ما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي

---

[1] امرؤ القيس-ديوان امرئ القيس-تـــ:حنا الفاخوري-دار الجيل بيروت-1989-ص241/240

[2] حازم القرطاجني-حازم بن محمد بن حسن-منهاج البلغاء و سراج الأدباء-تـــ:محمد الحبيب بن الخرجة-تونس-1966-ص364/363 و ما بعدها

[3] أحسن بن رشيق-كتاب العمدة في النقد الشعر و تمحيصه-شرح و ضبط عفيف نايف حطوم-دار الصادر بيروت-طـــ1-1421هـــ/2003م-ج1-ص111

تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كما المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة و البيان و لا باعتبار الوزن كما استعمل العرب فيه هو وظيفة العروض و إنما يرجع إلى صورة ذهنية التراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على التراكيب خاص و تلك الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب و أشخاصها و يصرفها في الخيال كالقالب أو المنوال فينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به "[1]

فالأسلوب في نظر ابن خلدون قالب تنصهر فيه المستويات النحوية و الدلالية و الصوتية...فالمنوال هو الإطار المحدد لجميع القيم الاجتماعية و اللغوية و الفنية التي تجرى فيها التراكيب الشعرية و الشاعر مثل النساج يتصرف في توسيع المنوال أو تصنيفه حسب الرقعة التي يريد إخراجها لكنه يظل مقيدا و الأسلوبية المعبرة عن أذواق الجيل و ميولا ته و الصورة الفردية

تتضمن كل الاختيارات التي يقوم بها الشاعر انطلاقا من الصورة الكلية التي تجرى في مستوى الوجوه البيانية و التراكيب المعنوية التي يختارها الشاعر لمطابقة كلامه لمقتضى الحال.[2]

لقد استقرت كلمة أسلوب في صيغتها الاسمية في لسان العرب لابن منظور و في فصل صناعة الشعر في مقدمة ابن خلدون و بذلك تحددت للأسلوب في هذين المصدرين بعض معالمه اللغوية و الاصطلاحية المهمة و نفهم من هذا إن العرب قد عدو الأسلوب الضرب من القول أو الطريق أو المنوال أو القالب و هذا ما وجدناه عند عبد القاهر الجرجاني و ابن خلدون؛ كما كان لمبحث الإعجاز القرآني أهمية خاصة في تقديم فهم الأسلوب و مباينته لغيره من الأساليب .ولعل القول بالتعريفات التي أوردها السابقون – القدماء- ما يؤصل لبعض التعريفات التي أوردها بعض المتأخرين؛ و من هؤلاء نجد:احمد الشايب الذي عرف الأسلوب فقال:"هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار عرض الخيال أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[3] فالأسلوب عنده فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو تقريرا..الخ.كما انه الطريقة في الكتابة أو الإنشاء أو اختيار الألفاظ.

---

[1] عبد الرحمان ابن خلدون – المقدمة ت ح علي عبد الواحد وافي- دار العودة بيروت لبنان-دون طبعة – 1962-ص474

[2] محمد الصغير بناني -البلاغة و العمران عند بن خلدون-ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-د ط-1996م-ص11

[3] احمد الشايب-الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية -مكتبة النهضة المصرية-طـ6-1966-ص40 و ما بعدها

كما تحدث علي ملاحي عن الأسلوب و تقنياته فقال"الأسلوب جمله من التقنيات المعتمدة...من قبل صانع النص من اجل وضع لبنة مكوناتها فهي الوحدات اللغوية التي تتحول من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبأة بمعاني تفرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة تتحقق في ردود أفعال تصدر عن القارئ حالما يفرغ من قراءة النص[1]

فالأسلوب عند علي ملاحي تمثل في جملة التقنيات التي تكون النص و التي وحداتها لغوية ستتحول فيما بعد إلى رموز و شفرات يتلقاها القارئ و يصدر أفعاله إزاءها فور إتمامه لقراءة النص.

يضاف إلى ذلك بعض التعريفات التي أوردها كل من أمين الخولي و مصطفى صادق الرافعي و محمد الهادي الطرابلسي و محمد شكري عياد،و صلاح فضل و كلها تدخل في تحديد ماهية الأسلوب و تقنياته و إجراءاته و طرق تحليله أما عن المفهوم الغربي للأسلوب، فنجد الأصل اللغوي الانجليزي لكلمة أسلوب"STYLE"يعود إلى اللغة اللاتينية حيث كان يعني عصا مدببة تستعمل في الكتابة على الشمع و نفهم من هذا التعريف أداة الكتابة كالريشة أو القلم ثم انتقل هذا التعريف عن طريق المجاز إلى مفاهيم[2] تتعلق بطريقة الكتابة اليدوية ثم أطلق فيما بعد على التعبير الأدبي فاستخدم في العصر الروماني أيام الخطيب "شيشرون"كاستعارة تشير إلى خصائص تعبير الخطباء.

كما جاء هذا المصطلح"الأسلوب"في كتب البلاغة اليونانية القديمة بمعنى التعبير و وسائل الصياغة و له وظيفة حددها أرسطو بالإقناع"حقا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب و نرعى الأمانة من حيث هي- لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب و مقتضياته و لكان علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شئ سوى البرهنة على الحقيقة و لكن كثيرا ممن يصوغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة ....إذن لا يكفي أن يعرف المرء ما ينبغي أن يقال بل يجب أن يقوله كما ينبغي.[3]

- ب- الأسلوبية:

يتكون مصطلح الأسلوبية من جذرين,و هما أسلوب style و لاحقة"ية" ique فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي نسبي و اللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي و بالتالي موضوعي و بذلك تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة "علم الأسلوب أو "science du style لذلك

---

[1] علي ملاحي-مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية مجلة اللغة و الآداب -صادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها لجامعة الجزائر العدد04-1420هـــديسمبر1999-ص08

[2] The general basic-English Dictioary-p366/ ضمن محمد كريم الكواز-علم الأسلوب-مفاهيم و تطبيقات-منشورات جامعة السابع ابريل-طـ1 1426هـــ-ص53-

[3] محمد كريم الكواز-علم الأسلوب-مفاهيم و تطبيقات-منشورات جامعة السابع ابريل-طـ1 1426هـــ-ص55

تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب[1] أي دراسة الأسلوب دراسة التحليلية علمية بعيدة عن الذاتية و ذلك من خلال الاستعانة بعلم اللغة الحديث؛فجل التعاريف الاصطلاحية للأسلوبية تؤكد بعدها العلمي

يرى منذر عياشي أن الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب أو هي علم يدرس الخطاب موزعا على هوية الأجناس الأدبية[2]

كما لا ننسى الجذور الأولى للأسلوبية فبالرغم من كونها فرعا من فروع اللسانيات إلا أنها قامت على أنقاض البلاغة .تعد الأسلوبية الوريث المباشر للبلاغة،لقد كان من أولى تواردات المصطلح عند نوفاليس التطابق مع الأسلوبية...إن ولادة هذا العلم في نهاية القرن التاسع عشر تعد علامة على الاستغناء عن البلاغة حتى و إن كانت الأسلوبية ستأخذ منها بعض الوجوه[3] وما تجدر الإشارة إليه أيضا ضرورة التفرقة بين حداثة مفهوم الأسلوبية و قدم مفهوم الأسلوب

كما يرى ذلك معمر حجيج فيقول:و ما الأسلوبية الحديثة إلا الوريث المباشر للبلاغة و هذا التحول من البلاغة إلى الأسلوبية لم يتم صدفة بل إن الأسلوبية قد تكونت في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين و لكن لا بد من التفريق بين حداثة مفهوم الأسلوبية و قدم مفهوم الأسلوب

فالأسلوبية عند معمر حجيج وريث شرعي للبلاغة و لكن هذا لا يعني الجمع بينهما بل لا بد من التفريق بين حداثة المفهوم الاصطلاحي للأسلوبية و قدم و عراقة الأسلوب بكل إجراءاته و تقنياته.

كما أن الأسلوبية تعد منهجا علميا موضوعيا يعتد بها لدراسة البني اللسانية المختلفة "الصوتية ،النحوية،التركيبية،الدلالية،المعجمية".وهذا ما يؤكده حسن ناظم بقوله:"الأسلوبية منهجا بمعنى أنها مجموعة من الإجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية..."[4]

و ما يؤكد لنا – كذلك-ارتبطت الأسلوبية باللسانيات ارتباطا وثيقا ما جاء به عبد السلام المسدي في قوله:"فمن حقائق المعرفة ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه فقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب[5]

---

[1] عبد السلام المسدي-الأسلوبية و الأسلوب-الدار العربية للكتاب تونس-ط2-1982-ص34

[2] منذر عياشي-مقالات في الأسلوبية-اتحاد الكتاب العرب-دمشق-1990-ط35

[3] اوزوالد ديكرو-جان ماري سشايفر-القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان-تـ:منذر عياشي -المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-2007ط2-ص166

[4] حسن ناظم- البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-ط1-2002-ص30

[5] عبد السلام المسدي-الأسلوبية و الأسلوب-الدار العربية للكتاب تونس-ط2-1982-ص34

أما تحديد مصطلح الأسلوبية عند الغربيين فقد نشا و تطور حتى أصبح يعرف بالبلاغة الجديد "نجد أن الأسلوبية لدى الغربيين قد نشأت و تطورت حتى أصبح بالإمكان عدها البلاغة الجديدة التي ترعرعت في ظل كشغوفات اللسانيات الحديثة، ومستفيدة – كذلك- من الإرث البلاغي القديم.[1] فالأسلوبية عندهم-الغربيين-لا تختلف عن التحديد الذي حدده كل من القدماء و المحدثين حول ربط الأسلوبية أو علم الأسلوب بالموروث البلاغي و الاستفادة منه و هذا ما يؤكده المعجم النقدي الحديث:لقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة، و ذلك أن الأسلوبية بوصفها

موضوعا أكاديميا قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة و استمرت تستعمل بعض تقنياتها[2]

و بذلك نقر بأنه لا وجود للأسلوبية قبل بزوغ علم اللغة الحديث.وعلى كل ,فان التسليم الذي به العديد من الدارسين و المنظرين لعلمية و موضوعية هذا المصطلح-الأسلوبية- لا ينفي عنه جماله الفني و لهذا علينا إحداث توازن بين الصورة اللفظية و الصورة الأدبية فبالرغم من كون الأسلوبية علم يدرس و يحلل الخطاب الأدبي إلا أننا لا ننفي و ننكر قيام هذا العلم على أنقاض البلاغة .

وهذا ما أكده عبد المالك مرتاض بقوله:فالأسلوبية بالرغم أنها فرع من اللسانيات لا يمكن لأي كان أن ينكر قيامها على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة المعني و البيان و البديع [3].و عليه فان البعد الفني لهذا العلم إضافة إلى بعده الموضوعي و العلمي هو ما يحول الصورة من بعدها اللساني إلى قيمتها الجمالية و الفنية.

---

[1] المرجع نفسه -حسن ناظم-ص 16

[2] Fowler.roger.Adictionry.of modern cinitiol Terms.rotledge and Kegan panl LTD.London and new work 1973.p187 ضمن يوسف أبو العدوس -الأسلوبية –ص38

[3] عبد المالك مرتاض التحليل السيميائي في الخطاب الشعري –دار الكتاب العربي الجزائر –د ط -2001-ص11

تمهيـــــــــــد:

تعد الدراسة الصوتية المحور الأول للدخول إلى النص الأدبي و منطلقا أوليا للغوص في عالمه الداخلي؛ فالبنية الصوتية إذن هي:أولى البنيات التركيبية في القصيدة.أية قصيدة باعتبارها اصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات و تمييز أشكالها[1]،و بذلك يكون الصوت هو الوحدة الأساسية للغة،و الخطوة الأولى للدارس اللساني وعلى هذا يعد البحث الصوتي الخطوة الأولى للدارس اللساني؛لان الصوت اصغر وحدة في اللغة ينبني عليها العمل الأدبي مهما تباينت أجناسه[2]؛فالعمل الأدبي نسيج متكامل من الأصوات،و نظام من التراكيب "النحو"،و ما ينشا من دلالات سياقية و معجمية تشكل لغة الأدب المتميزة و يكون الأداء الصوتي عنصرا في التحليل،عند النحويين في مسعاهم لضبط العلاقة بين ظاهر اللفظ و مضمون القصد[3].

لقد تميزت الدراسات الأدبية الحديثة عامة و الأسلوبية بشكل خاص باهتمامها بالجانب الصوتي وصولا إلى المعنى الصوتي،و ذلك لما لقيه علم الأصوات من عناية ودراسة في ضوء علم اللغة الحديث.فكان اهتمام الدراسات الأسلوبية بالمستوى الصوتي اهتماما كبيرا وواسعا و ذلك في شتى مناحي نسيج العمل الأدبي و مكوناته من :

الأصوات وإيقاعات خارجية و داخلية و تنغيم و نبر؛لما تحدثه من اثر على المتلقي للنص الأدبي،فإذا سيطر النغم السامع وجدنا له انفعالا حزنا حينا أو بهجة و حماسة حينا آخر[4]

ولقد عني -قبل ذلك-اللغويين العرب و القدماء بالدراسة الصوتية عناية كبيرة و كان هدفهم المحافظة على نطق حروف التزيل العزيز و صيانته من التصحيف و التحريف

ويذكر ذلك كمال بشر : إن دراسة العرب لأصوات لغتهم إنما هي دراسة أصلية ليست منقولة في منهجها أو طريقة التفكير فيها عن غيرهم من الأمم و القول بأنها ترجع أعمال الهنود أو اليونان في دراستهم قول تعوزه الأدلة العلمية التي تستطيع أن تولد هذا الزعم أو تنفيه.على على ان النظر الدقيق في جملة ما طلع علينا به علماء العربية في مجال الأصوات اللغوية يحصلنا على الجزم بان هؤلاء العلماء كانوا

---

[1] مصطفى السعدني-البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث-منشاة المعارف بالإسكندرية-د/ط – د/سنة-ص18

[2] محمد خان-اللهجات العربية و القراءات القرآنية-دراسة في بحر المحيط المغرب-دار الفجر للنشر و التوزيع-2202-ص65

[3] نهاد الموسى-نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث-دار البشير عمان-ط2-1408هـ/1987م-ص80

[4] ابراهيم أنيس –موسيقى الشعر –ط 4- بيروت –دار القلم -1972- ص 19

يصدرون عن عقليتهم الخاصة و ثقافتهم العربية[1]،و لا غرابة في ذلك،فقد شهد معظم علماء الغرب لبراعة العرب في مجال الأصوات- إضافة إلى الهنود- يقول فيرث:لقد نشأت الدراسات الصوتية و تحت أحضان لغتين مقدستين:العربية و السنسكريتية[2]،فقد كانت إذن إسهامات العرب في الدراسة الصوتية إسهامات واسعة و وقادة،تحليلات العالم الغوي الشهير الخليل بن احمد الفراهيدي واحدا منها؛فقد أدرك هذا الأخير بذكائه،و فطرته لأهمية الأصوات اللغوية،و لذلك بادر الى دراستها و تحليلها:و هو كسائر القدامى، لم يكن يمتلك ما امتلكته المحدثون من أجهزة و مختبرات صوتية متطورة،وإنما هو قد أدرك بفطرته النادرة و ذكائه المفرط و حسه الدقيق

و ذهنيته الوقادة أهمية الأصوات اللغوية فوضع يده على التسميات و المسميات بصورة فريدة[3]. إضافة إلى إسهامات سيبويه و الفراء،و أبو عبيدة،و الاخفش و كل من نهج منهج الخليل و سار عليه[4]،هذه إطلالة صغيرة عن إسهامات الفكر اللغوي القديم في علم الأصوات.

إما إذا انتقلنا إلى الدراسات الحديثة و خاصة الأسلوبية الصوتية و هي موضوع دراستنا-نجدها تعالج التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية و الفيزيائية و التوزيعية و يندرج تحت هذه التعبيرات الصوتية عدد من الظواهر،تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعية بين الصوت و المعنى في ظاهرة المحاكاة الصوتية و تنتهي إلى دلالة المعنى الصوتي فاللغة:بناء مفروض على الأديب من المخارج و الأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة و يستغل اكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح وصانع المجال الماهر،الذي لا يهمه تأدية المعنى حسب بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل و أحسنها و أجملها و إذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب و انعدم معه الأسلوب[5]

و ترتكز الدراسة الصوتية على جانبين أساسين و هما:

1- المكون الصوتي: و يشمل هذا الأخير الأصوات من صوامت و صوائت،طبيعتها و خصائصها و سماتها،و مخارجها،سواء الحروف الصوامت أو الحركات بنوعيها القصيرة و الطويلة فمدار البحث في

---

[1] كمال بشر – التفكير اللغوي بين القديم و الحديث – ص225- ضمن شرف الدين ألراجحي في علم اللغة العام – دار المعرفة الجامعية – د/ط-ر – 1429/2008م - 133

[2]- كمال بشر- دراسات في علم اللغة 2- ص67-ضمن ابتهال كراصد ياسر الزيدي-علم الأصوات في كتب معاني القرآن-دار أسامة للنشر و التوزيع 2005-ص17

[3]- الصغير محمد حسين-منهج البحث الصوتي عند العرب-بحث في مجلة الضاد-1989-ج3-ص94/ ضمن ابتهال كاصد ياسر الزيدي-علم الأصوات في كتب معاني القرآن-دار أسامة للنشر و التوزيع 2005-ص.17

[4] ينظر علم الأصوات في كتب معاني القران-ص19/18

[5] الألسنة العربية2-دار الكتاب اللبناني، بيروت2-197-ص117/116ضمن عبد السلام مسدي-الأسلوبية و الأسلوب-دار العربية للكتاب-ط2-1982ص85

علم الأصوات ؛أصوات اللغة في سياقاتها،و يبحث عن طبيعتها و وظيفتها؛أهي أصوات ساكنة أم حركات احتكاكية أم حنجرية أم مهموسة[1] ؛فهو العنصر الهام في الكشف عن مخارج الأصوات و صفاتها و وظيفتها و سياقاتها؛فيقسم لنا بذلك الكلمة إلى أصواتها المركبة منها(حروفها)،موضحا لنا مخارجها و وظيفتها السياقية فـــ:كل صوت في النظام رمز لمعان خاصة تأخذ استجابتها شكلا جماليا من خلال علاقات التشابك و التراكيب[2]

ب-التشكيل الصوتي :و يشمل هذا الركن الأساسي المقاطع الصوتية و ما يندرج تحتها من نبر،و تنغيم،و حكم،و وقف،و حذف،و إقبال و إدغام،و أثرها على التشكيل الصوتي فـــ:الملامح الصوتية التي تصاحب التركيب اللغوي كله كالنبر و الطول و المد و السكن و الوقف[3]

أولا:الأصوات المفردة ملامحها و خصائصها:

أ- **الجهر و الهمس:** لكل صوت من الأصوات سمات خاصة به تميزه،و قد يشترك مع غيره في بعض هذه السمات،فتشكل له ملامح و سمات(قوة،شدة،ليونة،سهولة...الخ)،و استخدام هذه الملامح يعطي للنص الأدبي مؤثرا يوصل الى إدراك جماليات فنية و أخرى أسلوبية،تتحقق هذه الجماليات،من خلال انسجام الصوت مع المعنى و السياق العام،و هذا الأخير الذي يشكل ركنا أساسيا من أركان الشكل للعمل الأدبي ،فالانسجام هو ان يكون الكلام منحدرا كالماء المنسجم،و يكاد لسهولة

-ب- تركيبه و عذوبة ألفاظه أن يسيل رقة....[4]؛ فالدراسة الصوتية ترتكز على الظواهر الفنية التي يكون لها اثر لافت في البناء اللغوي للنص، بحيث تشكل خصوصية بارزة في النص الأدبي كالتكرار مثلا.

بعد هذا التمهيد أو التوطئة،سأحاول الوقوف عند طبيعة المكونات الصوتية للموسيقى الداخلية في "مسرحية بلال بن رياح"الشعريةالمفعة بالحركية و الانفعال و خاصة بعض الأبيات التي سجلت حضور الحس المأساوي ،و الذي تجلت بعض مظاهر في الحركة المعاناة على مستوي الذاتي الذي تنبعث منه موجات شعورية في شكل آهات،انبعثت من ذات" بلال بن رباح"؛عبرت عنها أصوات تراوحت بين الشدة و الجهر و الهمس و أصوات اللين الطويلة..الخ.و سأحاول الآن أن أقف عند خصائص و صفات هذه الأصوات المفردة،و لنبدأ بالخاصية الأولى:

---

[1] احمد كشك-من وظائف الصوت اللغوي-دار السلام-مطبعة الحديثة-ط3-1403هـــ/1983م-ص07

[2] مصطفى السعد ني –البنيات الأسلوبية- ص20

[3] احمد كشك-من وظائف الصوت اللغوي-دار السلام-مطبعة الحديثة-ط3-1403هـــ/1983م-ص07

[4] جلال الدين السيوطي-الاتقان في علوم القران-تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم-المكتبة العصرية للطباعة و النشر بيروت-ج3-د/ط-1418هـــ/1997م-ص259/260

ا-1- **الجهر**: الجهر في الأصوات يعني القوة و الشدة،فهو ناتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازا منتظما يحدث صوتا موسيقيا[1]،و بذلك يكون للصوت المجهور قوة و طبيعة تأثير لا تتوفر في غيره من الأصوات فالجهر إذن يمنع النفس أن يجري معها؛فاحتاجت إلى التعامل في بيانها،فلذلك يحصل

فيها للمتعلم ما يحصل من ضغط الصوت حتى تكاد تقرب من الحركة[2] و هذا ما سنحاول دراسته في هذا العنصر من أصوات مجهورة،شديدة،بحيث يسمح بمرور الهواء دون اعتراض في حالة الهمس[3]

و من النماذج الشعرية التي تؤكد اعتماد شاعرنا الجهر و الهمس؛الجهر في لحظات الغضب و الأمر بالقوة و الشدة،و الهمس في لحظات الأسى و الحزن و المعاناة؛ضمن الجهر،نجد قوله على لسان أمية بن خلف*و هو يمدح و يعتز بنفسه و حسبه؛آمرا بلال بتهيئة مجلس السمر لرفقته:

* إنا سليل الشـــرق ****أمية بن خـــــــلف[4]

*نادي كعبــــــــة الأدب **** يؤمه جل العـــرب

*سيسمر الرجـــــــال **** عندي يا بـــلال

*فافرش لهم على العـــــــرا **** ما تنتقي عند الفـــــــــرا

*كي ينعموا بالسمـــــــر **** تحت أضياء القصـــــــــر

*وبانتشاق الطيـــــب **** من مرجنا الخصيــــــــب

*و نعمة الأطـــار **** و نسمة الأسحــــــار

*هم رفقتي منذ الصغـــر **** وعدتي عند الغيـــر

*فاخدمهم جميـــــعا ****و كن لهم مطيـــــعا

فأمية بن خلف في موضع الآمر؛و قدا قبل عليه الليل؛كي يسمرو رفقته ينادي بلالا بكل فخر و اعتزاز ، مادحا سلالته و عرقه و صحبته ؛لهذا احتوت الأبيات السابقة نسبة هائلة من الأصوات المجهورة قدرت بمائة و أربعة و تسعون صوتا،موزعة من الشديدة و المستعلية،و المنحرفة و المتكررة...الخ و هي صفات تتميز بالشدة و القوة؛فمن طرف اللسان يخرج صوت (الراء)هذا الأخير

---

[1] إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية-دار الطباعة الحديثة القاهرة-د/ط-1961-ص20

[2] خليل بن احمد الفراهيدي-العين- ج5-ص26/و ابن الجزري-التمهيد في علم التجويد-تحقيق علي حسين علي البواب-ص91/ضمن علي لراجحي في علم اللغة عند العرب-ص47

[3] كمال البشر-التفكير علم الأصوات-دار الغريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة-2000م-ص176

[4] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح-المطبعة العربية بالجزائر-ص06

الذي تكرر في الأبيات السابقة ستة و عشرون مرة و في المقابل له نجد صوت (اللام)الذي تكرر ثلاثين مرة؛فالراء صوت منحرف،مكررو التكرار صفة الراء لارتعاد اللسان عند النطق و
ظاهرا مذهب سيبويه أن التكرار صفة ذاتية للراء[1] و هو ما أكده ابن الجزري كذلك في إلزام صفة التكرير للراء:و هو صفة لازمة للراء،و معنى وصف هذا الحرف بالتكرير كونه قابلا له...[2]
لقد تضمن هذا التكرار للحرفين إثارة بالغة،و قدرة على التوصيل و ارتبط ظهورهما في مراكز معنوية داخل هذه الأبيات الشعرية،متمثلة في الأمر بشدة و قوة أظهرهما صوت الراء المكرر المجهور،و هذا ما يقدم علم الأصوات بدراسة أي: دراسة الصوت و مكوناته أو عناصره الأساسية من حيث عدد الذبذبات و طبيعتها...و يدرس هذا أيضا صفات الصوت المثالية من جهر و همس و انفجارية و احتكاكية و انطلاقية و انتقالية ، وذلك على مستوى استعمال الإنسان للغة أية لغة
كانت[3]؛ فصوت الراء إذن في الأبيات السابقة كان شديدا قويا ،و ذلك لطبيعة الشخص الآمر (أمية)فهو الآمر الذي لا يرد له أمر؛فالراء عبر بذبذباته و صفاته عن فخر و اعتزاز أمية بسلفه و خلفه من جهة؛و بتهيئة مجلس السمر و ما يعتريه من طيب و أطيار و أسحار من جهة ثانية .
تكرر هذا الحرف أيضا-الراء- في رد بلال على أمية قائلا:

*سمعنا لأمر الآمر **** و مرحبا بالزائر[4]

لكن هذا التكرار لا يحمل القوة و الشدة كسابقة-في الأبيات الأولى ،و ذلك لطبيعة المترلة التي يتربعها بلال بين أمية و رفقة ؛فهو عبد مأمور،يلبي الأوامر، فالراء سبقت بحرف السين ،هذا

الأخير الذي يعد من الأصوات الاحتكاكية المهموسة الرخوة فهي عند القدماء:تخرج من طرف اللسان مع بين الثنايا العليا القريبة من السفلى مع انفراج قليل بينهما و من صفاتها القوية الصفير و الضعيفة الهمس،و الرخاوة و الاستفال و الانفتاح و هي عند المحدثين صامت لثوي طرفي احتكاكي مهموس.[5]فكان رد بلال رخو،مستفل،و حرف السين هو الذي أعطى هذه الصفة؛و ذلك للموقف الذي وقع فيه بلال.

---

[1] سيبويه-الكتاب ج2-ص406

[2] أبو الخير محمد بن محمود المعروف-ابن الجزري-النشر في قراءات العشر-دار الكتب العلمية بيروت -تصحيح و قراءة علي محمد الضباع ج1 1423 ه / 2002 م ص 162

[3] عبد الصبور شاهين-علم اللغة العام-مؤسسة الرسالة-ط3-1400هـ/1980م-ص105

[4] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح-المطبعة العربية بالجزائر-ص06

[5] شرف الدين علي راجعي-علم اللغة عند العرب و راي علم اللغة الحديث-دار المعرفة الجامعية -2002-ص49/48

أما المشهد الثاني من الفصل الأول ؛فقد تجاوزت أصواته المجهورة الخمسة الأربعون بعد المائة صوتا؛حيث كانت أقوى الأصوات ممثلة في الأصوات الشديدة التي بلغت سبعة و أربعين صوتا،و حروف التي وصلن الى ثلاثين حرفا تزعمها حرف القاف و الذي يتميز بالقوة و الجهر و الشدة

فهو يخرج من أقصى اللسان أي :أبعده مما ياي الحلق،و ما يحاذيه من الحنك الأعلى[1]،و الأبيات التالية تجسد لنا هذه الأصوات يقول الشاعر على لسان بلال بن رباح:

*آه من الرق آه **** قد ضقت بالرق ذرعا[2]

*لو أني كنت حرا **** صدعت بالدين صدعا

*كتمت ديني كتما**** لم ادخر فيه وسعا

*لو يعلم القوم أني **** عفت الطواغيت جمعا

*ودنت بالله ربا **** و دينه السمح شرحا

*لأوجعوني ضربا **** و أو سعوني قرعا

*و احرموني بيتا **** إليه في السير أسعى

*محمد فيه يتلو **** ذكرا على القوم ينعي

*تا الله ليست بداع ****ما لا يعي حين يدعي

*فليس يملك ضرا **** و ليس يملك نفعا

*كيف الخلاص فاني **** وقعت في شدق أفعى

فهذه الأبيات هي عبارة عن مونولوج داخلي،يناجي فيه بلال بن رباح ربه متضرعا،لما أصابه من رق و عبودية،منعته من الاجهار بدينه السمح،و عقيدته القوية؛لان شخصية بلال بن رباح هذا الصحابي الجليل أصبحت رمزا في تراثنا الأدبي و الديني للإيمان القوي و الصبر الموصل الى النصر...[3]فبلال بن رباح في حالة نفسية سيئة جسدتها كذلك حروف الاستعلاء القوية فالاستعلاء:ارتفاع اللسان الى الحنك الأعلى عند النطق بالحرف ،و الحروف السبعة مجموعة في قولك:"خص،ضغط،قظ..."[4]،انه مونولوج يرتفع فيه بلال بأصواته الشديدة و القوية،مناديا ربه،متلمسا شاكرا،متسائلا عن كيفية الخلاص من هذه العبودية التي سلبته دينه و إقامته مع الرسول الكريم.

---

[1] النشر في القراءات العشر-ج1-ص159

[2] محمد العيد آل خليفة-مسرحية بلال بن رباح –ص07

[3] صالح لمباركية-المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية-دار الهدى-ط1-2005-ص31

[4] ابن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج 1- ص 161

كما يحمل المشهد السادس من الفصل الأول،حضور قوي لأصوات الجهر و،شديدة بلغت أربعمائة و إحدى عشر صوتا،و مقلقلة تجاوزت المائة صوت؛فالمشهد السابق حمل معه،اكتشاف أمية لدين بلال،و زيارته له.

لقد كان الحوار في هذا المشهد قوياّ و فعاّلا بين أمية و بلال ؛حوار تجسدت خلاله ملامح بلال الدينية القوية و إصراره على الاجهار بدينه يقول:

أمية:

*دعوا لي البحث استقرئه وحدي**** فليس يؤو دني كشف الحجاب [1]

بلال أتاني انك سارق

بلال:أنا سارقَ؟

*لكن مولاي يأبي **** إعلان ديني طبعا

أ مية :و أيضا أتاني اليوم أنّك ابق

بلال:أنا آبق؟

أ ُمية:مذ صار قلبك آبقا

*تُغَادِرُ سِرًا و تأتي مُحَمَدا**** وَ تَهْجُو لهُ عاداتَنَا و الخلائقا

*و تَسْمَعُ ما يَتْلوُهُ فينَا مُحَمَد **** فَيَغْدُو بِما يَتلُوهُ قِلبُكَ عَالِقا

بلال لـــ: أ ُمية : *اجل سيدي قد كان ذال حقيقة

*كما قال لا أخفي عنك الحقائقا

أُمية : صَبَأ ْتَ إذا ً ؟

بلال:

*آمنْت باللّه وحده **** فما كان غير اللّه ربا و خالقا

*و أسلمت سرّامذ عرفت محمدا و صرت مقِرًا بالشهادة نَاطِقًا

فقد كان الحوار متبادلاً بينهما –بلال و أمية-حوارُ ،حمل في طياته صراع بين الشخصيتين،فيه توتر و مفارقة تشابك ،و هذه ميزة من مميزات البنية الدرامية:فقد تميزت البنية الدرامية في هذه الأعمال بنوع من التوتر و المفارقة،و تشابك العلاقات،كما تعددت مستويات الصراع الدرامي ، وتواشجت حلقاته ،كي

---

[1] محمد العيد آل خليفة-مسرحية بلال بن رباح –ص10

ترسخ بناء محكما ثابتا ،و تعرض نسيجًا مسرحيًا حيًّا مشدود الأطراف و الخيوط[1] ، فقد تشابكت العلاقات بين أبيات هذه القطعة؛ بين أخذٍ و ردٍّ.

يشتد و يحتدم الحوار بين شخصيات هذا المشهد، ليتدخل كل من الوليد و عتبة بعد قول أمية:

أمية: لَكَ الويْلُ مِنَ بطشِي.[2]

عُتْبة:لَكَ ألويْلذث جانبًا **** على اللآتِ و العزى

الوليد :لَكَ ألوَيْلُ مَارِقًا

أمية:غاضبًا ثائِرًا شاهرًا سيفه:

*تهيأ لسبقي اليوم أطعنك طعنة **** به ثغرة تبقيك في الدم غارقا

فقد احتوت هذه الأبيات أصواتًا شديدة قوية،تتلاءم و طبيعة الحوار الذي دار و اشتد بين أمية و بلال ،شخصية معتزة بآلهتها "اللآت و العزى"و شخصية متمسكة بدينها السمح،احتوت أيضا هذه الأبيات عددًّا كبيرًا من أصوات الغنة"م،ن"فهي صوت في الخَيْشوم،صوت لذيذ حركي في جسم النون و الميم...[3] كما كان حضور الغنّة قويًّا في المشهد الثاني من الفصل الثاني حيث بلغ الستة و الثمانين حرْفًا أو صوْتًا و هكذا،تبقى الأصوات القوية،الشديدة المجهورة،بين مدٍّ و جزْرٍ ؛أي تزداد تارة و تنخفض تارة أخرى،و ذلك حسب مقتضى الحال الى أن تصل في المشهد الرابع من الفصل الثاني إلى الثلاثمائة و اربعة و سبعون صوتًا مجهورًا و مائة و سبعة و سبعون صوتًا شديدًا و أربعون صوتًا مستعليًاو ...الخ كلها أصوات توحي بالقوة و الشدة،فبلال يردّد كلمة التوحيد أحد،أحد...الخ مهجدًا ربّه، معترفًا برحمته و قوته و سنده قائلاً :

*أحد أحد**** أحد أحد[4]

*سُبْحانه **** هُوَ ألصَمَدْ

*لاَ والدُُ **** و لا ولَدُُ

*أحد أحد**** أحد أحد

*هو الملا **** ذ ُ ألمعْتَمِدَ

---

[1] وليد منير-المسرح الشعري-دلالة المفهوم و تطور الوظيفة-مكتبة القاهرة-عدد 11-أفريل 1985م-ص13

[2] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق-ص12

[3] ابن الجزري- النشر في القراءات العشرج1 ص 160

[4] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق- ص20/19

*هُو الحِمىَ**** هُو السَنَدُ

*أحد أحد**** أحد أحد

*مُهَيْمِنُ **** عَلىَ الأحدِ

*كُلُّ الوَرىَ****لَهُ سَجَدْ

*...........**** ....

*..........**** ....

فبالرغم من المحن التي مرّى بها بلال،نجده مُصِرًا على الاعتراف بدينه رافعا إصبعه مُناديًا باعلى صوته"أحد،أحد...." في هذه الحالة الروحية صبر بلال رضي الله عنه على ما كان يلقاه من عذاب و محن، فوجدناه و هو في قمة المحنة يرفع إصبعه و هو يكرّراجابته على تحدّي قريش: "أحد...أحد..."،و لم تستطع قوة في الأرض و ما كان لها أن تستطيع أنِ تخفض إصبعه،إذْ أنّ روحه،في اللحظة التي كانوا يَصُبّون العذاب على بدنه كانت منغمرة في فيض نُوراني لا يوصف،هو وعْدُ الحقِّ[1].

فقد تكرّر الحاء،مرارا ضمن كلمة "أحد" هذه الكلمة التي اقرّ فيها بلال بعبوديته لله،الواحد الصمد هذا الحرف نوعا من الرخاوة فهو من الأصوات التي تخرج من وسط الحلق نَوَسَطُ الحلق للعين و الحاء المهملتين فيخرج من أولهما العين،و من ثانيهما الحاء [2]

يبقى بلال على هذه الحال،إلى أن يناديه هاتف من الهواتف،ربّما يكون الضمير الروحي الذي يسمع صوته،و لا يرى شخصه قائلاً:

*بلال ردّد أحد **** و الْهِجْ به في الخُلْدِ[3]

*في الصبح أما بدا **** و الليْل أما وَرَدَ

*مجّدْهُ سُبْحانَه **** منْ سيد لمْ يسُدْ

*إليه أمْرُ الورى **** ما عنه من مُلْتحِد

*لا تخش أي إمرىء**** آذاك في المُعتقدِ

*بلال كن راجياً **** خيْراً قريب الأمد

*فعن قريب قرى **** فكّاً على خيْرِ أبد

*................**** ....

[1] مالك بن نبي-مشكلات الحضارة /ميلاد مجتمع-دار الفكر- دمشق-ط3- 1986- ص05

[2] ابن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج1 ص 158

[3] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح-ص 19-20

*.................****.......................

حروف قلقلة بلغت المائة و عشرين حرفا،متحركة مضطربة،ميّزت المشهد الرابع من الفصل الثاني؛و ذلك لاضطراب بلال من جهة،و تلقيه رسالةّ روحية من جهة ثانية،توصية بالثبات و تعده بالنجاة ؛فالسبب في الاضطراب و التحريك كونها مجهورة شديدة،فالجهر يمنع النفس أن يجري معها،و الشدة تمنع أن يجري صوتها...[1]و بذلك نجد أن القرآن الكريم قد وضع الضمير المسلم بين حدّين هما:الوعد و الوعيد، و معنى ذلك أنه قد وضعه في انسب الظروف التي له فيها أن يجيب على تحد روحي في أساسه[2]،معنى ذلك أن بلال قد تحدّى الضغوطات و السيّاط التي سُلّطت على جسد،بروحه العميقة أو بالأحرى بضميره الروحي،فهو بين حدّي العمل المؤثر و هما الحّدان اللّذان ينطلقان على مفهوم الآيتين الكريمتين {فَلاَ بأمن مَكْرَ الله إلاّ القوم الخاسرون}الأعراف"99/17"،{إنّه لا يَيْئَسُ من رَوْحِ الله إلاّ القومُ الكافِرُون}يوسف"87/12"[3]

لقد كان حضور حروف الجهر قويّاً في مسرحيتنا ،و ذلك لطبيعة الموضوع،فكما قلنا سابقا،الجهر من سمات القوة و الشدة،و قد جسد هذه الصفة،تتابع الأصوات في المشاهد خاصة صوتي"القاف" و "اللام" و الدال" و كلها أصوات تعبر عن القوة،و لهذا كانت الخاتمة في نصنا الشعري ،بهذا الصوت"القاف" لتكون النهاية صعبة لفظا و صعبة على الكافرين الذين انقطعت بهم السبل،فهم في الضلال أبدا؛فقد عتق سيدنا بلال و نجا من أيدي الطغاة على يدي أبي بكر؛هذا الأخير الذي اعتقه بتسع أواق آمرا العبيد برفع القيود عنه قائلا:المشهد الأخير من المسرحية

أبو بكر:

*ضَعُواعنْ بلال يا عبيد قيوده**** فإنّ بلالاً من كرام رفاقي [4]

فقد نلمس في هذا البيت تتابعا صوتيا رائعا بيت (ض_د)،صوت مجهور مفخم يتبعه صوت مجهور مرقق كما نجد هذا التتابع غيضاً في قوله:

*لك الله فانهض يا بلالُ مُفارقا ****أذى الأسر و التعذيب كلّ فراق

بلال:

*و انْقَذْ ثني من رزق حولي مشدد**** عليّ بظلم آحد بخناقي

---

[1] ابن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج1 ص 158

[2] مالك بن نبي-ميلاد مجتمع-ص24

[3]انظر المرجع السابق ص 24-25

[4] محمد العيد أل خليفة –نفس المرجع السابق -ص24

كما يظهر الانتظام الصوتي،الذي يشكل أجمل أشكال الإيقاع داخل النص الأدبي،له فاعلية في التتابع أصوات و القاف و الباء و العين في البيت الأخير :

بلال :

*تقبّل أبا بكْر عِناقي فلم أجد**** جزاء على الإحسان غير عناقي

فالمشهد الأخير من المسرحية – على العموم-تمازجت أصواته أو توسطت بين الشدة و الرخاوة،بين الشدة أبا بكر في أمر العيد بفك قيود بلال من جهة و شكر عرفان لأبي بكر من قبلي بلال من جهة ثانية:

أبو بكر:

*ضَعُوا عن بلال يا عبيد قيوده**** فإنّ بلالاً من كرام رفاق

*.............................****.............................

بلال:

*وقَيْت أبا بكر حيلتي من الردى **** لك الله من كل المهالك واق

*.................................****.................................

فقد بلغت الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة في هذا المشهد تسعة وثمانون صوتا،فالتوسط:الاعتدال:اعتدال الصوت عند النطق ت بالحرف لعدم كمال انحباسه كما في الشدة،و عدم كمال جريانه كما في الرخاوة،و حروف التوسط خمسة مجموعة في قولك: "لن عمر"[1]،ونجد هذا التوسط في (عن؟، بلال،عبيد،كرام،دون،نفاق....الخ) كما تجدر الإشارة إلى أن هذه الصفة-

التوسط- قد مست بعض مشاهد المسرحية خاصة المشهد الثامن من الفصل الأول و التي بلغت حدة توسطها مائة وتسعة وسبعون صوتا نذكر منها: (كاهن،نحذر،قرضا،شانا ،الأمة،الساعة، فادنوني، العبد،دعوني، بالزعزع، الضفدع البومة، شلعبعت، شرنوع....الخ)

و الصفة نفسها نجدها في المشهد السادس من الفصل الأول في الحوار بين أمية و بلال :

أمية:

*دعوا لي البحث استقر وحدي**** فليس يؤدني الحجاب[2]

بلال أتاني اليوم انّك سارق

---

[1] ابن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج1 ص 161

[2] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق –ص 11

بلال:أنا سارق

*...........**** ....

أمية: تغادرنا سرّاً و تاتي مُحَمَدَا

....

بلال: و من ذا رآني؟

إضافة إلى كلمات أخرى من المشهد نفسه تمثلت في (عليك، مهما، أسلمت، عرفت، حقرّا، عنكم،تدعه....الخ).

فهذا التوسط-في هذا المشهد –كما بين حروف الشدة التي جسدتها عبارات أمية عبارات الرخاوة التي تمثلت في ردّ فعل بلال و إجابته عن أسئلة أمية.

2-الهمس:

أما الهمس فهو ملمح صوتي يتميز بالليونة في طبيعته و تكوينه،و فيه ملمح من الحزن و أحيانا،على العكس من الجهر،فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به[1].و قد عرّفه ابن الجزري بقوله"الهمس من صفات الضعف ....و المهموسة عشرة يجمعها قولك "سكت فحثه شخص ". والهمس الصوت الخفي فإذا جرى معه النفس لضعف الاعتماد عليه كان مهموسا... " [2].فالصوت المهموس إذن هو" الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[3] .

و في تعريف المهموس يقول سيبويه:و أما المهموس فحرف اضعف الاعتماد في موضعه حتى النفس معه.و أنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فردّدت الحرف مع جري النفس...[4]،ضمن خلال هذا التعريف نرى أن سيبويه لم يفرق بين المهموس و الرخو كما انه لم يفرق بين الجهر و الشدة فكلاهما يتسم بالجريان شيء ما،هو الحاء و الغين و الخاء و الشين و الصاد و الضاد و الزاي و الظاء و الثاء و الذال و الفاء،و ذلك إذا قلت انطش و انقض و اشياه ذلك أجريت فيه الصوت[5]

---

[1] إبراهيم أنيس-الاصوات اللغوية-ص20

[2] إبن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج1- ص 161

[3] كمال بشر-علم الاصوات-ص174

[4] سيبويه-الكتاب ج2-طبعة بولاق-1316ه- ص406/405

[5] نفس المرجع السابق-ص406/405

و من النماذج الشعرية التي تؤكد اعتماد شاعر الهمس و الرخاوة و الانفتاح و الخفاء....قول الشاعر في المشهد السادس من الفصل الأول:

عقبة: وخف مكر الغراب

أمية:

*دَعُوا لِي البحث اسْتَقْرِئُهُ وَحْدِي **** فَلَيْسَ يؤُدُني كَشْفَ الحِجَابِ[1]

بلال أتاني اليوم انّك سارق

أنا سارق؟

بلال مُذْصار قلْبَكَ آبِعّاً

أمية:

*تغادرُنا سرّا و تأتي مُحَمَدا**** و تهجو له عاداتنا و الخلائقا

*و تسمع ما يتلوه فينا مُحمدٌ**** فيغدو بها يتلوه قلبك عالقا

عقبة: اخسأ رأيتُك عنده

مراراً

بلال: متى؟

عقبة: مهما سجى أليلُ غا سقاً

بلال:لـــ:أمية

*أجّلْ سيدي قد كان ذاك حقيقةً **** كما قال لا أُخفي عليك الهأما

أمية: صبأت إذاً ؟

بلال : آمَنْتُ باللهِ وَحْدَهُ**** فَمَا كَاَن غَيْرُ الله رَبًا خَالِقاً

*و أَسْلَمْتُ سِرًّا مُنْذُ عَرَفْتُ مُحَمَدًّا **** و صرت حُقِرّاً بِالشَهادةِ ناطِقًا

..................................*****...................................

عتبة: حائِلاً بين أمية بلال :

*أمية تُبْ إلى الرُّشْدِ **** و لا تَحْمِلْ على العبْدِ

*أرى في العبد لي رأْياً**** فَرُّدْ ألسَيْفَ لِلْغِمْدِ

[1] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح- ص11/10

فقد إحتوى هذا المشهد أصواتا مهموسة بلغ عددها المائة و ثلاثة و خمسون صوتا موزة بين الرخوة التي بلغت أربعة و ثمانين صوتا وألمخفية (حروف الخفاء)بثلاثة و تسعون صوتا،وسيتضح لنا ذلك من تتابع أصوات الهمس في:(خف،البحث،أَسْتَقْرِئه،وَحْدِي،سارت،صرْتَ،مُحَمَّداَ،......) فاشتركت في ذلك عدة مخارج في إصدار أصوات الهمس فمن وسط الحلق تخرج الحاء و من ثانيهما الحاء[1] فالحاء من الأصوات الاحتكاكية التي تكررت كثيرا في مسرحيتنا،فقد تكررت في المشهد السادس من الفصل الأول أربعة عشرة مرة؛فقد أعطى هذا الاحتكاك نوعا من الرخاوة تمثلت خاصة في تدخل عتبة بين أمية و بلال قائلا:

*أمية تُبْ إلى الرُّشْدِ **** و لاتَحْمَلْ على العَبْدِ[2]

فحرف الحاء في الفعل "تَحْمَلْ" أعطى البيت همسا خفيا،فكان عتبة يهمس في أذن أمية ليترك أمر بلال إليه.

كما نلمس حضورا قويا لأصوات الهمس في المشهد الأول من الفصل الثاني؛و هذا المشهد الذي يصور لنا بلال في حالات العذاب و العقاب ؛بلال يتحاور مع نفسه قائلا:

*لُجَ قومي في محنتي وقتونـــــي**** فأروني المنون قبل المنون[3]

*قيّدوني نكايةً بحديـــــــــــــــــــــــــــد ***** فتَ في ساعدي منذُ قيّدوني

*وضعوني على الحجارة محما **** ةً و بالصّخر فوقها أثقلوني

*نسبوا لي الضلال إفكا و زور**** اًو رموني سفاهة بالجنون

*هُمْ يريدونِ أن أعود إلى الشر**** كِ و لا عود لي و إن شنقوني

*أيّها الُمشْرِكون غرتْكم فـــــــــي **** جانب الله تا ذبات الظنون

*..*****..

فقد بلغت أصوات الهمس في هذه الابيات ثمانية وتسعون صوتا،عبّرت كلها لحظات الحزن و الأسى،ففي الهمس ليونة و خفاء.

أفادت أصوات الهمس في مسرحيتنا نوع من الطمأنة و التبشير للمؤمنين عموما و بلال على وجه الخصوص؛وقد تجسد لنا ذلك في بعض ملامح الأصوات الصفيرية و التفشي في الشين.و التفشي

[1] إبن الجزري-النشر في القراءات العشر-ص158
[2] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح-ص12
[3] نفس المرجع السابق-ص16

هو كثرة خروج الريح(الصوت) بين اللسان و الحنك،و انبساطه في الخروج عند النطق بها[1]،فصوت الشين نجده يضاعف البشارة التي يحملها الله و رسوله الكريم للمؤمنين و لبلال و نجد ذلك في قول الشاعر:

بلال: كلّ يوم الله شَأْنٌ فمهلاً**** سوق تلقون أخريات الشؤون[2]

فبلال في هذا البيت يخرج صوتا لينا رخوا،متنشيا لما أصابه في هذا اليوم؛مخاطبا الكفار بما سيلقونه من عذاب في أخريات الشؤون.

نلمس هذا التفشي أيضا في قول الشاعر:

بلال:ما زِلتُ أَشْعر في الفؤاد بقوة**** عظمى تُحَطِمُ بِأَسْهُمْ تَحْطِيمَا[3]

فهذا التتابع لأصوات الهمس:التاء،السين،الحاء،أعطى همسا و راحة و ليونة إنبعثت من روح بلال؛لمخاطبة الله سبحانه و تعالى و المؤمنين و هم اقرب الخلق لله.كما نلمس همسا واضحا في الحوار الذي دار بين بلال و احد الصبية:

الثاني:دعوني إذن أُطْعِمْهُ زادي و أسقه****شرابي فقد أضحى و لا شك طاويا

خذ الزّاد منّي و الشراب هذيّـــــة****فقد رعت منّي أسير فُواديا[4]

بلال:لك الشكر قابي حاجة لكليـــهما****و إنّ كنت لم أطعم و أشرب لياليا

و حسبي أةّ الله أبقى حشاشـــــتي****و أطعمني من ذكره و تقانيا

فصوت الشين أكسب هذه الأبيات تفشي ملحوظا ،حملته طيبة الفتى ،و هو ينظر إلى بلال مشفقا عليه؛بالرغم من غطرسة أمية و قومه،إلّا أنّ بلال يأبى معونة الفتى،فقد تغذى جسمه و روحه بالذكّر الله الواحد الصمد. و تبدأ أصوات الهمس في التفاؤل شيئا فشيئاو ذلك لمقربة فك قيد بلال

على يد ابي بكر الصديق رضي الله عنه؛فالهمس كما قلنا يعني الليونة ،و بقدوم أبي بكر تهدأ الأوضاع و يخف الصراع بمجرد العرض الذي سيقدمه أبي بكر لأمية:فقد تجاوزت أصوات الهمس في هذا المشهد الأخير من الفصل الثاني أربعون صوتا منها خمسة و عشرون صوتا رخوا و ثمانية عشر صوتا منفتحا،فالانفتاح لغة:الافتراق و اصطلاحا:تجافي كل من طائفتي اللسان و الحنك الأعلى عند النطق

---

[1]مكي أبو محمد بن ابي طالب القيسي-الرعاية –ص109

[2]محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق –ص 16

[3] نفس المرجع السابق –ص 17

[4] نفس المرجع السابق –ص 18

بالحرف حتى يخرج الريح بينهما،و حروفه ما عدا أحرف الإطباق[1]،فنجد من الأصوات المنفتحة قول الشاعر في الحوار الذي دار بين أمية و بلال:

أمية:(يتأخر عن بلال و يغمد سيفه)

*هلُمَ أَبَا بَكْ فَسُمْهُ أبِعْكَه**** فأَنْتَ الذي أغويْتَهُ بِشِقاقِي[2]

كذلك نجد انفتاحا قويا في المشهد الرابع من الفصل الثاني؛و ذلك لطبيعة الحوار الذي دار بين بلال و هاتف من الهواتف،التي تنبئ بلال بقرب الفرج و الخلاص من قيود أميّة و جبروت رجاله؛و نجد ذلك في قوله:

هاتف:لا تخشى أي إمرئ****آذاك في المعتقد[3]

بلال كن راجـــــــــــــيا **** خيرا قريب الأحد

فعن قريب تـــــــــــــــرى **** فكا على خير يد

يدٌ تنجيك مــــــــــــــــــــن **** خصْمٍ قوي اللدد

.....................*****.........................

و يخذل الله من ****بغى به أو جحد

بشر خصُوم الهُدى ***** في عِشْهم بالنكد

ففي هذه الأبيات همس منفتح رخو، جسّده صوت الهاتف الذي قد يكون روح داخلية أو ملك من الله سبحانه و تعالى،أرسله كي يخفف العبء عن بلال و يعده بالنصر و العتق؛متعهدا له بالنيل من خصوم الهدى ،ويستمر هذا الهمس المنفتح الخافت في الابيات الموالية على لسان بلال:

هاتف من هواتف الغيب نادا****في فأوحى إلي أمرا عجيبا[4]

مجد الله لي فأحسست في قل****بي صدى صوته يدب دبيبا

و أراني عقبة الأمور و تسلى****عن أذى حاضر وجلي مغيبا

قسما بالذي يواسي المعنى****و يقوى اللقى و يؤوي الغريب

---

[1] إبن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج1-ص161

[2] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق - ص 23

[3] نفس المرجع السابق - ص 20

[4] محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق –ص 21

إحتوت هذه الأبيات أيضا خفاء ملحوظا جسّده أصوات (أ،و،ي،ه) و"الحروف الخفية أربعة:الهاء و حروف المد،سميت خفية لأنها تخفى في اللفظ إذا اندرجت بعد حرف قبلها و لخفاء الهاء قويت بالصلة،و قويت المد بالمد عند الهمزة..."[1].

فمن الخفاء نجد؛ قول الشاعر في المشهد السادس من الفصل الأول:

أمية:دعُوا لي البحثَ أسْتَقْرِئُه ****فليس يؤدني كشف الحجاب[2]

بلال أتاني اليوم أنّك سارقٌ

................................****.................................

أمية: و أيضا أتاني اليوم أنّك آبقٌ

....

أمية: تغادرُنا سرّا و تأتي مُحَمَدا**** وتهجو له عاداتنا والخلائقا

و تسمع ما يتلوه فينا مُحمدٌ**** فيغدو بها يتلوه قلبك عالقا

...............................*****...............................

...............................*****...............................

بلال :فلَمْ أَرَ لِي رَباً سِوَى اللهِ حَافِظاً *****فلَمْ أَرَ لِي رَباً سِوَى اللهِ رَازِقَا

....****.......................................

أمية:لَكَ الوَيْلُ منْ بَطْشِي

....

فقد بلغت أصوات الخفاء في هذا المشهد حوالي الثلاثة و تسعون صوتا موزعة بين(أ،و،ي،ه)؛كما إحتوى المشهد السابع من الفصل نفسه خفاءً ملحوظا بلغ الخمسة و ثمانون صوتا.

ب-**التفخيم و الترقيق:**

1- **التفخيم**:تفخيم الصوت سواء تفخيما كليا أو جزئيا،ناتج عن حركة مؤخرة اللسان إلى الطبق عند النطق بالصوت فيظهر فيه قوة و تمكن و تعظيم مخالفا للصوت المرقق المقابل له[3]؛و بذلك يعتري التفخيم الحركات عند مجاورتها للأصوات المفخمة و قد أشار الدكتور احمد مختار عمر إلى الصوامت المفخمة بقوله :الأصوات المفخمة في اللغة العربية يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع:

---

[1] إبن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج1-ص162

[2] نفس المرجع السابق –ص 11

[3] إبراهيم أنيس-الأصوات اللغوية-ص76

أ- أصوات كاملة التفخيم أو المفخمة من الدرجة الأولى و هي (الصاد و الضاد و الطاء و الظاءو اللام المفخمة)

ب- أصوات ذات تفخيم جزئي أو المفخمة من الدرجة الثانية و هي (الخاء و الغين و القاف)

ج- صوت يفخم في موقع و يرقق في موقع و هو "الراء"[1] ؛فالتفخيم عند أحمد مختار عمر معناه:ارتفاع مؤخر اللسان إلى أعلى قليلا في اتجاه الطبق اللين و تحركه إلى الخلف قليلا في اتجاه الحائط الخلفي للحلق[2]؛فمن ألأصوات الكاملة التفخيم ،و التي سنرمز لها بالرموز التالية:s d t j[3].قول الشاعر:

[1] أحمد مختار عمر-دراسة الصوت اللغوي-عالم الكتب -القاهرة -ط4-2006/1427م-ص326/325

[2] نفس المرجع السابق -ص 326

[3] تمام حسان-مناهج البحث في اللغة -ص10/8-ضمن دراسة الصوت اللغوي-ص327

بلال :لو أننّي كنت حراً**** صدعت بالدين صدعا[1]

لو يعلم القوم أني****عفت بالطواغيت جمعا

لأوجعوني ضربا ****و أوسعوني قرعا

تا الله لست بداع ****ما لا يعي حين يدعى[2]

...........................****.....................

فليس يملك ضُرّا****و ليس يملك نفْعا

لكن مولاي يأبى ****إعلان ديني طبعا

كيف ألخلاص فَإنّي **** وقعتُ في شدقِ أفعى

لقد إحتوت هذه الأبيات أصواتا مفخمة،تجسدت في صوت ى ؛هذا الأخير الذي أسهم في إظهار التعب الشديد لبلال بن رباح في قوله:

لو أنني كُنْتُ حرّاً****صدعتُ بِالدِّين صدعا

و في قوله كذلك:

كيْفَ الخلاصُ فإنِّي **** وقعْتُ في شدْقِ أفعى

أما اللام فالأصل فيه الترقيق،و قد يقتضي التفخيم و الإجلال في لفظ الجلالة و الواقع بعد الفتح[3] من الابيات إحتوت هذا التفخيم للاّم نجد قول الشاعر على لسان بلال بن رباح:

بلال:

تا الله لسْتُ بِداعِ ****قالا يعي حين يُدْعى

.... *****....................

فما كان غير الله رباً و خالقا

..............................***** ....

فلم ارلي سِوى الله حافِظاً ****و لم أر لي ربّا سوى الله رازِقا[4]

---

[1] محمد العيد ؟آل خليفة-بلال بن رباح-ص07

[2] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق-ص07

[3] مكي بن أبي طالب-الرعاية لتجويد القراءة –تحقيق التلاوة-ص257-258/ضمن أشواق محمد إسماعيل النجار الاقتضاء:دلالته و تطبيقاته في أسلوب القرآن الكريم-دار دجلة المملكة الأردنية الهاشمية-ط1-2008/1429-ص89

[4]محمد العيد آل خليفة - المرجع نفسه- ص12/11

فاللاّم في التعريف مرققة ،إلاّ إسم الجلالة ،فيجب تفخيمها ؛إذا كان قبلها ضمة أو فتحة و هي في الأسماء تفخيم الجرس و في المعنى توقير المسّمى و تعظيمه سبحانه و تعالى[1]

بلال:

و هلْ قدرْت كاللّه أنْ تشْملَ الوَرى****بِبرٍ و لطفٍ أو تنيل نواله؟[2]

.............................****..................................

قُلْ هُوَ اللّه

و حسْبِي إِنَّ اللّه أبقى حشاشتي **** و أطْعمني من ذكْرِهِ وسقانيا

..................................****..................................

ورقة:

أقسمت باللّه لئْنْ **** تقْتله في المستقبل

.....................****...........................

أبو بكر :لك اللّه فأنْهضْ يا بلال رقاً****أذى الأسر و التعذيب كل فراق

...................................****...................................

بلال:وقيْتَ أبا بكْرٍ حياتي من الرّدى ****لك اللّه من كلّ المهالك واقٍ

و مقام أفادته ظاهرة التفخيم و تتابع أصواتها القوة و التمكين في قول الشاعر على لسان بلال:

معاذ الهدى أن أسمع اليوم قولــــــــــــةً****لكان حيّ أو أقر ضلالة

و قابى الهدى أن أسمع اليوم جنــــــّة**** و لا طارق بالسوء أرجو زواله

و لكن وحدت ربّي مخلصـــــــا **** و نزهتُ عن شِرْكِ الشريك كماله

عكفتم على الأصنام ترجون عونها **** وذلك شِرْك ما أطلقتُ احتماله

و هل قدرت كاللّه أن تشمل الورى ****ببر و لطف أو تنيل نواله؟

و هل قدرْتُ أن تسْتقل جميعـــها *****بخلق ذباب أو تصوغ مثاله؟

فقد احتوت الأبيات قوة و تمكينا جسدتها أصوات التفخيم (ض،ط،ص،اللاّم المفخمة) و قوة شخصية بلال التي أبت ان تسلم نفسها ،لكاهن ضال ،و إصراره على عفته و خلوه من الجنة و المس؛و تمكينا جسده إخلاصه للّه و نزاهته من الشرك.

---

[1] بدر الدين محمد بن عبد اللّه الزركشي-البرهان في العلوم القرآن/ت:محمد أبو الفضل إبراهيم-دار الفكر –ج4-ط3-1980/1400-ص66

[2] محمد العيد آل خليفة- مرجع سابق-ص24/22/18/13/

كما نجد القوة و التمكين في قول الشاعر على لسان بلال:

بلال:قُلْ هُو الله[1]؛هذه الجملة التي أكدت لنا قوة بلال الروحية و تمسكه بدينه السمح،و إتصاله بالله الأحد الصمد؛قوة و تمكينا كذلك في قوله:

بلال: أفقْ هُو الهاذي ****وصه ما أنت أستاذي*

تولى الله أنفاذي**** فلت أبرح ادعوه

أقلني لست مغرورا**** فما أرجوك أظفورا

وخل الكذب و لزورا*****فشيطانك مسفوه

فقد تضمن البيت الأول،تنتبيها لصعوبة الموقف،و هو أفادته ظاهرة التفخيم و ذلك في قوله:"وصه ما أنت أستاذي"؛فالصوت المفخم (الصاد) يشكل ملحما من ملامح القوة،المتبوع بأداة النفي أي نفي يكون هذا الكاهن هو المخرج بلال من عبوديته إضافة إلى أصوات (الظاء)في (أظفورا)و(الطاد)في (شيطانك)،و التي أضفت قوة و تمكينا.و ما أفادته ظاهرة التفخيم و التنفير من سوء القول و العمل؛فالقول مركز الحوار و أداته و هو ركن أساس في مسرحية،فكانت الأصوات المفخمة مرافقة للقول و الإدعاء للتنبيه إلى الخطورة المنتظرة؛فقد قال الكفار قولا مبالغا فيه سوءا و قبحا؛فاقترن بذلك قولهم بالأصوات المفخمة و لذلك طلب الله منهم برهانا يكون على نفس المستوى من إدعائهم،فيعجزهم ذلك ليبعدهم عن غيبهم و ضلالهم ،أو ليعرضوا خطورة ما تلفظوا به من قول و نجد ذلك في قول الشاعر:

عتبة: أرى بالعبْدِ وسواساً**** و أعراض ضني معدي

..............................*****..............................

أمية:أجل هذا هوا لرأي ***** فلمْ تعدل عن القَصْدِ

فقد قال الكفار قولا مبالغا فيه،و هو إصابة بلال بالوسواس؛فهذا تكهن و إدعاء باطل،فأقترن إدعائهم بالأصوات مفخمة(أعراض،ضني)(القصد).و لكن نجد في المقابل طلب موجه من بلال إلى الكاهن؛طلب تعجيزي يبطل إدعائهم و كهنوتهم؛ليعرفوا خطورة ما تلفظوا به و نجد ذلك في قول الشاعر على لسان بلال:

بلال:عكفتم على الأصنام ترجون عونها*****و ذلك شرك ما أطلقت إمتهاله[2]

[1] -*- نفس المرجع السابق-ص15/14

[2] نفس المرجع السابق-ص13

فهل قدرت أن تستجيب لسائل *****و هل قدرت أن تستن لسؤاله؟

و هل قدرت كالله أن تشمل الورى ****ببر و لطف أو تنيل نواله؟

و هل قدرْتُ أن تسْتقل جميعها ****بخلق ذباب أو تصوغ مثاله؟

فقد طلب منهم بلال برهانا يكون على نفس المستوى من إدعائهم،فجاءت الأبيات التي أنشدها الشاعر على لسان بلال مفخمة بالأصوات المفخمة ؛كي تكون رداً قويا متمكنا في نفوس الكفار من ذلك(أضفت،كالله،لطف،تصوغ،الأصنام) و ذلك أيضا نجد قول الشاعر على لسان كل من عقبة و أمية:

عقبة:طغى العبد[1]

أمية:طغى العبد ****فما روعه بدٌّ

................*****...........

تضمنت الأبيات أصواتا جسدها أصوات (الطاء و الضاد)المتكررة ففي قول الكفار قوة و ضغطا و إدعاء و صيحا؛هذا القبح الذي ينتظر خطورة و سوء عاقبة يتلقاها الكفار من الله و جلّ ،و قد جاءت على لسان بلال هي الأخرى بالأصوات مفخمة توحي بخطورة ما تلفظوا به من قول ،و ما قاموا به من تعذيب،يقول الشاعر على لسان بلال:بلال:كل يوم لله شأن فحملا**** سوف تلقون أخريات الشؤون[2]

ففي هذا البيت وعد وعيد،سيلقاه الكفار جزاء لهم على صنيهم و ضلالهم و غيبهم؛فالتفخيم في الفتحة الطويلة في (الرمضاء)أقوى و أظهر،و تفخيم الضمة الطويلة في (تصوغ)أقوى و أظهر و مما تجدر الإشارة إليه أن التفخيم يعتري الحركات الثلاثة:الفتحة،الضمة و الكسرة و من خلال ظاهرة المماثلة،و لكن هذا التفخيم نسبي في قوته،و متفاوت من حركة إلى أخرى[3] ؛فالتفخيم بالفتحة الطويلة أقوى و أظهر منه في الكسرة و من ذلك نجد قول الشاعر:

ورقة: وظل تقبو****رِ الصّالحين الكمل[4]

قبرا مغشي بالسنا****مطيبا بالمنديل

---

[1] نفس المرجع السابق-ص15

[2] نفس المرجع السابق-ص16

[3] زيد خليل القرالة-الحركات في اللغة العربية-دراسة في التشكيل الصوتي-عالم الكتب الحديث –الأردن-ط5-2004/1425-ص71

[4] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق –ص23/22

فالتفخيم في (الصّالحين) أقوى و أظهر من (مطيبا) ،و من التفخيم بالفتحة الطويلة نجد قول الشاعر في المشهد الثالث على لسان الصبية، (صابيا،طاغيا،طاويا) ؛فالتفخيم بالفتح يعطي قوة و تمكنا أظهر و أبين من غيره،إذ الواقع أن الصوامت السابقة على الحركة لا تظهر أثرها التفخيمي إلاّ في الفتحة،و من ثم فالتنوع كتحقق فيه،دون أختيها على مستوى نطق العربية الفصحى..و يصعب من الناحية النطقية أن تحل الفتحة المرقفة محل المفخمة و العكس.[1]

2- الترقيق:

الترقيق الصوتي في مقابل التفخيم ضمع الصوت المرقق يستفل اللسان و يمتدد و يرق أغلبه فيخرج الصوت و فيه من الملامح الهدوء و صفة من صفات اللين و يسمى أيضا لحركة اللسان معه الإستفال فأعلم أن الحروف المستفلة كلها مرققة في الأصل ؛لا يجوز تفخيم شيء منها...[2] ثم يستثني من هذا الحكم العام الراء و اللاّم ؛فعند خروج الصوت ينخفض اللسان من مستوى التفخيم و يلين المخرج و لذا يكتسب الكلام لينا و رقة فالأصوات المرققة هي الخالية من التفخيم أو الممنوعة منه ما عدا أصوات الاستعلاء(ص،ض،ط،ظ،ق،غ،ح و اللاّم و الراء في الحالات الخاصة) [3]؛و بذلك تكون الأصوات المرققة هي بقية الأصوات الصامتة ،وهي أصوات مرققة في الأصل و لكن قد يصيبها التفخيم بالسياق،أو العكس كأن تكون الأصوات مفخمة في الأصل و يصيبها ترقيق بالسياق.

و من هذه الأصوات المرققة نأخذ صوت "الرّاء" ؛هذا الأخير حيث قرر الثقاف من الدارسين في القديم و الحديث أن صوت الرّاء أكثر ميلا إلى التفخيم و أن مواقع هذا التفخيم كثيرة يصعب حصرها[4].و من ثم سنلجأ إلى حصر مواقع الترقيق لأنها أسهل و أقرب إلى الدقة.

لقد احتوت الأبيات الشعرية عددا لا بأس به من الأصوات المرققة.يقول الشاعر:

أمية:.........الرجال.........[5]

فأفرشْ........................

....

---

[1] الحركات في اللغة العربية-دراسة في التشكيل الصوتي-ص72

[2] إبن الجزري-النشر في القراءات العشر-ج1-ص161

[3] كمال بشر-علم الأصوات –ص400

[4] نفس المرجع السابق-ص405

[5] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح-ص06

و نغْمةِ الأطيار **** و نسمة الأسحارِ

هم رفقتي منذُ الصِغرِ****و عدتِي عنّد الغيرِ

بلال: سمعا للآمرِ ****و ......بِالزاَائِرِ

....................****.....................

بلال:...............****.........عذْرِي[1]

...................****.....................

أحدهم:تعالوا تعالوا يا رفاق[2]

ثالث:حذارِ...........

بلال:و أطعمني من ذِكْرِهِ و سقانيا

....

....

أبو بكر:.................****................رِفاقِي

لقد رقّقت الرّاء في هذه الأبيات لأنها مكسورة .ترقق الرّاء إذا أتبعت بكسر جاءت مكسورة-بعبارتهم[3] كما ترقق الرّاء أيضا إذا وقعت ساكنة بعد كسر،و شروط وضعها الثقاف من الدارسين ترقق الرّاء إذا وقعت ساكنة بعد كسر و ذلك بشرطين:أن تكون الكسرة كسرة أصلية ألاّ يقع بعد الراء صوت استعلاء مثل فِرْعون......[4] من مجمل الأبيات التي احتوت ترقيقا ساكنا بعد الكسر،قول الشاعر أمية:...........فَابْتَدِرْ[5]

....

....

تعالوا فأجْلِسوا،و أذْهب وفأَحْضِرْ

....

....

[1] نفس المرجع السابق-ص7

[2] نفس المرجع السابق-ص18

[3] كمال بشر- نفس المرجع السابق -ص405

[4] نفس المرجع السابق-ص406

[5] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق-ص08

....   مذْ صِرْتَ............[1]

بلال:............   وَ صِرْتُ.............

و يبقى السياق هو الحسام الفاصل لافي تفخيم أو ترقيق الأصوات أو الحركات ،فالحركات لا توصف بتفخيم أو ترقيق لذاتها إنّما يعود تفخيمها و ترقيقها إلى السياق[2]؛فالأصوات مفخمة في سياق التفخيم و مرققة في سياق الترقيق.

أمّا اللاّم الأصل في اللاّم الترقيق فهي من الأصوات (الحروف) المستفلة و لكنهم جميعا إتفقوا على أن لها حالات من التفخيم و الترقيق في لفظ الجلالة...[3]؛ فمن بين الحالات التي ترقق فيها اللاّم بعد الكسر أي إذا جاءت بعد كسرة و لكنها ترقق إذا جاءت بعد كسرة سواء أكانت الكسرة أصلية أم عارض كما في نحو، بِسْمِ اللهِ...[4]و من النماذج الشعرية التي احتوت ترقيقا للاّم قول الشاعر:

أمية:أنا سليلُ.................................

....

....   عندي يا بلال

أمية:بلال أتاني اليوم أنّك سارق

....

هّيّأ لسيفي.........................

عتبة:.........   و لا تحمل على العبد

أرى في العبد لي رأيا   فرّد السيف للغمد[5]

....

عقبة:و نستَشْفيهِ للعبدِ   ....

....

بلال:...................   ....أَوْ تنيلَ.....؟

....

الكاهن:جزَيْتَ الحمد بالحمدِ   جزاء الأب للولد

---

1 نفس المرجع السابق-ص11

2 كمال بشر-علم الأصوات-ص409

3 نفس المرجع السابق-ص408

4 نفس المرجع السابق-ص408

5 بلال بن رباح-نفس المرجع السابق-ص12/11/8

....

....

بلال:.......................... لِذِكْرِ إلهي..............

هاتف:بلال ردّه و......... ....

....

بلال كُنْ.................... ....

بلال كُنْ.................... ....

أبو بكر:ضعوا عن بلال.. فإن بلالا...............

...........يا بلال............ ....[1]

هذه هي- تقريبا- جلّ الأبيات التي احتوت لاما مرققة،بعد كسر،و لما اقتضاه السياق و قد شكل صوت اللاّم المرقق في الأبيات الأخيرة ترقيقا لينا و مريحا،هادئا،يتناسب و طبيعة المخاطب"الهاتف-أبو بكر"؛فتكرار صوت اللاّم في لفظ بلال،أعطى الأبيات هدوءا و لينا و إستفالا.

أما فيما يتعلق بألف المّد "الفتحة الطويلة"مثل "ها" بفخامة الألف؛و بإمالة الألف؛فالتفخيم هنا ليس التفخيم الاصطلاحي،كما أشار إلى ذلك الخليل لأن التفخيم الاصطلاحي يمنع الإمالة بإتفاق الجميع على ما هو معروف؛و معنى ذلك عدم إمالة الألف أو نصبها؛فلكل من التفخيم و الترقيق مواقعه و سياقاته،و لسيبويه نص يفهم منه ذلك-عند الكلام عن صوت "الراء"مثلا:قالوا هذا راَشِدٌ و هذا

فراش،فلم يميلوا الألف لأنهم كأنهم قد تكلموا براءين مفتوحين،فلما كانت كذلك قويت على نصب الألفات،و صارت"الراء" بمترلة "القاف"[2]؛و بذلك نخلص إلى أن الألف المدّية ليست مفخمة أو مرققة

بذاتها و إنما يرجع ترقيقها و تفخيمها إلى السياق؛كبقية الحركات الأخرى.

أما ما أفادته ظاهرة الترقيق في مسرحيتنا:

1- **التودد و التوسع في الرحمة:**طلب مؤدب،و تودد لقبوله جاءت كلماته رقيقة لينة تتناسب و مفهوم الرحمة و من النماذج التي احتوت هذا التودد نجد قول الشاعر على لسان بلال و هو يتصدى للرجم من قبل الصبية:

بلال:قبلتُ بِرَجْمِ و التَعْيِيرِ مُحْتَسِبا **** و لسْتُ أقْبَلُ أن أرتَدَ عن ديني[1]

---

[1] نفس المرجع السابق-ص24/20/19/14/13

[2] كمال بشر-علم الأصوات-ص413/412

.... ***** ....

ما زِلْتُ أشْعُرُ في الفؤاد بقوة ***** عُظْتي تحطم بالأسهم تحطيماً

فعقيدة الأيمان في صحيحة ***** و لو أن جِسْمي اليوم ظلّ سقيما

أحْسسْتُ إحْساسيْنِ في ثباتاً **** بونا بعيد الغايتين عظيما

فأحسُ تحت الصخر جِسْمي رازحا*****و أحسُ روحي في السماء مقيما

فبعض الأصوات المرققة التي احتوهما الأبيات،أعطى جوّا مريحا لينا،هادئا،يقرب التصور الذهني لسامع الأبيات،فيدخله في جو يتسم بالرحمة و الراحة و ،بالرغم من ضيق المكان؛فبلال أسير يلقى العذاب

كما نجد توددا و رحمة، على لسان الصبية الأول و الثاني من خلال الأصوات المرققة التي حملتها كلماهم المرققة، المتسمة باللين و الهدوء، يقول الشاعر على لسان أحد الصبية:

الأول:دعوني أفك القيد عنه فصوته **** شفيعٌ له عِنْدي و لو كان صابياً[2]

.... **** ....

الثاني: دَعُوني إِذَنْ أُطْعِمُه زادي و أسقه****شرابي فقدْ أضحى و لا شك طاويا

خُذِ الزاد منّي و الشراب هديةَ **** فقدْ رعْتَ منّي يا أسيرفُؤاديا

فكون بلال صابيا ،لم يمنع أحد الصبية من التودد إليه وإعانته و قد جسدّ هذا الموقف أحد الصبية بقوله:....فصوته***شفيعٌ لهُ عنْدي و لو كان صافيا

وهذا النوع من التوسع في رحمة جاء بأصوات مرققة(شَفِيعٌ)...الخ.

موقف آخر، غاية في التودد و الرحمة، أدخل السامع في جوّ مريح، تتسع له الأذهان:

الثاني:........................ فقدْ رِعْتَ منّي أسير فؤاديا

فكلمة"رِعْتَ"؛ المتضمنة، صوت الراء المرقق، أضفت على ليناً و راحة وهدوءاَ.

---

[1] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق-ص17

[2] نفس المرجع الراجع-ص18

2-التخيير:

التخيير بين أمرين أو أكثر،حرية الاختيار بين الكفر و الإيمان ممكنة،فجاءت أبيات المشهد السادس من الفصل الثاني معّبرة عن هذا الموقف؛و ذلك من خلال الحوار الذي دار بين أمية وورقة؛فورقة يأمر أمية بترك بلال و شأنه ؛فهو يعبد ربّه على الصراط الأمثل؛و لكن أمية يأبى طبعا،و يضع بلال أمام أمرين لا ثالث لهما؛ترك الإسلام،أو القتل؛فجاءت عبارات ورقة الرقيقة لينة تتناسب و الموقف يقول الشاعر:

ورقة:أجل إرفق بذا المكبّل[1]

ودعْهُ يعبد ربه**** على الصراط الأمثل

...كان إنجيل المسيح **** كالكتاب المترل

يدعو إلى التوحيد و الـــ **** إِخْلَاصِ و التبتل

لقد حاول ورقة إقناع أمية بتمسك بلال بدينه،وذلك من خلال تشبيهه إنجيل المسيح بالكتاب المترّل؛و لكن دون جدوى؛فأمية مصِّرٌ على رأيه،آمرا ورقة بالانصراف قائلا:

أميّة:ورقة إنصرف فلســـ **** ت سامعا للعذل[2]

عبْدي بلال ليس عن**** تعذيبه من معدل

أمامه أمران ما **** من ثالث عندي لي

أن أترك الإسلام أو **** يقتل شرّ مقتل

3-التوافق بين الترقيق و التفخيم:

التوافق بين التفخيم و الترقيق،شكل من أشكال التوافق السياقي،وهذه ظاهرة أسلوبية،جسدّتها الأصوات المفخمة و المرققة وفق ما تقتضيه السياق؛فقد بدأت المسرحية بأصوات مرققة من خلال الحديث عن المتكئ الذي أعده أمية (رجاله و سليل ،الشرف،سيستَمِرُ،أفرش، الفرا، بالسمر،مرجنا،الأسحار،نسمة، سمعاً،....الخ) و تستمر هذه الأصوات بعد مقدم الأصحاب يقول الشاعر:

أميّة:و هاهم أقبلوا، أهلا و سهلا بأحدان الكهولة و الشباب [3]

....

....

[1] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق-ص22

[2] نفس المرجع السابق —ص22

[3] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق-ص08

بلال:لذيذ الطعم كالعسل المصفى شذي الريح يعيق

و لكن و بمجرد ظهور عقبة الظالم:تتحول الأصوات من رقيقة إلى مفخمة و ذلك لطبيعة الموقف و السياق؛ فعقبة جاء و هو حامل لأمر ما؟ يقول الشاعر:

عقبة:عبْدٌ خَبِيثٌ[1]

فكن منه أمية في ارتياب

أمية:و ماذا كان منه فليس عهدي به إلا بصيرا بالصواب؟

و يتواصل التوافق بين الأصوات المرققة و الأصوات المفخمة وفق ما تقتضيه السياق،إلى أن يصل إلى قمة الفخامة و هو اكتشاف أمية لبلا قائلا:

أمية:صبأت إذا؟[2]

فصوت الصاد المفخم تفخيما كليا متبوعا بصوت انفجاري ليعبر كل هذا عن ذلك الموقف والصعب و الظالم.

جـــ- الأصوات الانفجارية"أصوات الشدة":

الصوت الانفجاري و ما يسمى بالوقف؛و ذلك لانغلاق النفس عند النطق به،هناك أصوات توصف بأنها انفجاريةplosive وهي تلك الأصوات التي يسميها سيبويه"شديدة"[3]؛و الأصوات الشديدة عند العرب،تعرف بالوقفات الانفجارية"الهمزة،القاف،الدال،الضاد،التاء،الطاء،الباء"فتتكون هذه الأصوات نتيجة لحدوث انغلاق تام لمجرى الهواء المندفع من الرئتين في نقطة المخرج ثم انفتاح مفاجئ فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا و بناء على هذا فإن هذه الأصوات تسمى أيضا إنسدادية occlusives أو وقفةstops [4]،و هذا ما يكسب الصوت قوة؛فأرتبط ذلك كله بالحالات الانفعالية و التهديد و التنبيه ...الخ؛فقد تضمن النص الذي بين أيدينا حالات انفعالية نفسية ظهرت في شخصية بلال و هو يعاني العذاب و القهر؛و أمية الطاغية الذي حاول جاهدا أن يقهر بلال فكانت عباراته صاخبة،عبّرت عن حالته النفسية المليئة بالحقد و الكراهية،و سنحاول فيما يأتي أن نبرز أهم الحالات التي جسدّتها أصوات الشدة و الانفجار؛للتعبير عن الانفعالات و التنبيهات...الخ.

---

[1] نفس المرجع السابق-ص09

[2] نفس المرجع السابق-ص11

[3] إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- ص90

[4] حاريوباي-لأسس علم اللغة- ص82-ضمن الأصوات اللغوية-ص118

1-إظهار الانفعال النفسي:

أما إذا ما تتبعنا حالات الانفعال و علاماتها بالأصوات الانفجارية، فسنجد منها ما ظهر على لسان أمية الطاغية؛ وذلك من خلال تتابع و تكرار الصوت المهموز الذي هو أقوى الأصوات الانفجارية و أعمقها"فهو صوت حنجري[1]"، و هذا ما جاء به المحدثون.فالهمزة و الهاء صوتان من أقصى الحلق لدى القدماء[2]

و حنجريّان لدى المحدثين[3]؛و بذلك تكون الهمزة أقرب الأصوات للتعبير و إظهار مدى الانفعال النفسي. فمن النماذج التي احتوت أصواتا انفجارية جسدتها الهمزة نجد:يقول الشاعر على لسان كل من أمية و عتبة:

أمية:أَ أَنْت رَأَيْتَ ذَاك[4]؟

....

لأَنْتَقِمَّنَ منهُ

عتبة:تَأَنّ

عتبة:تَأَنَ و لا تعجل بالعقاب

و سلْهُ فإنْ أقرّ فعظْهُ قوْلاً

و صبّ عليه أسواط العذاب

فالصوت المهموز المكرّر،أظهر انفعالا نفسيا،شديدا،عبّرت عنه كلمات كل من أمية و عتبة،إضافة إلى أصوات الثاء ،و القاف،و الكاف،و الباء،والطاء،فقد أضفت على الأبيات قوة و ضعفا شديدا فالمجهور صوت شدة و الضغط في الحجاب الحاجز معه و لم يسمح للهواء المهموس أن يجري معه متى ينتهي الضغط عليه و لكنه يجري الصوت أثناء نطقه.فهذه حال الأصوات المجهورة في الحلق و الفم إلاّ النون و الميم[5]،و تستمر الأصوات الانفجارية المهموزة،في التصاعد؛فأمية قد علم بأمر بلال:و هذا ما زاد كل من أمية و بلال:

أمية:دعوا لي البحث أستقريه وحدي فليس يؤدني كشف الحجاب[6]

---

[1] كمال بشر-علم اللغة'الأصوات'- ص88

[2] الخليل ابن أحمد-العين-ج1-ص52/سيبويه-المتابج4-ص433

[3] احمد مختار عمر-دراسة الصوت اللغوي-ص273

[4] محمد العيد آل خليفة-نفس المرجع السابق-ص10

[5] تمام حسان-اللغة العربية معناها و مبناها-عالم الكتب-ط3-1998/1418-ص62

[6] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق- ص10-11

بلال أتاني أنك سارق

بلال: أنا سارق؟

أمية:و أيضا أتاني اليوم أنك آبق

بلال: أنا آبق؟

....

عقبة:اخسأ رأيتُكَ عنده

....

بلال:أجلْ سيّدي...... كما قال لا أُخْفي عليك الحقائق

أمية:صبأت إذا؟

بلال:آمنت بالله وحده

و أسلمتُ سراً...............

....

فلمْ أر لي رباً....... و لم أر لي رباًّ.......[1]

أمية:تهيأ لسيْفي اليوم أطعِنُكَ طعنة ....

عتبة:أمية ثب إلى الرشْدِ ....

أرى في العبد لي رأيا ....

....

أرى بالعبد وسواسا و أعراض ضني معدي

تتواصل الأصوات الانفجارية المعبرة عن الانفعال النفسي لكلّ بلال وأمية؛فبلال مضطهد و أسير،و أمية غاضب متهور؛فالصوت المهموز،عبّر عن هذه الحالات تعبيرا رائعا قويا و شديدا.

[1] نفس المرجع السابق- ص13/12

2-التنبيه:

تكرر صوت الهمزة الانفجاري المقترن بــ:"لم"؛فأفادت معنيين أحدهما التنبيه و التذكير....و الثاني:التعجب من الأمر العظيم[1]

فالمعنى الأول جسدّه البيت التالي على أحد الصبية:

الثالث:حذار........ حذار ألمْ تعهد أمية طاغيا[2]؛ففي البيت تنبيه و تذكيرمن شر أمية فهو طاغية؛و بذلك يكون صوت الهمزة الانفجاري قد أدى معنى التنبيه و التذكير كما ذكرنا سابقا.

أما المعنى الثاني الذي أفادته الهمزة فهو التعجب من الأمر العظيم،يقول الشاعر على لسان أحد الصبية:

الثالث:ألم تبصر المجنون كيف بررته فأعرض مزورا عن البر آبيا

ففي البيت،تعجب من أمر بلال،فأحد الفتية،يحاول مد يد العون أليه ، و لكنه في المقابل يأبى ؛ و هذا ما دفع بأحد الفتيةْ إلى التعجب من أمر هذا العبد ؛ فهو بلا شك يلابس جنا نافذا على حد تعبير أحدهم

3-الحركة القوية:

الصوت الانفجاري فيه من القوة و الحركة؛فالأصوات "التاء،الدال،الباء"مثلا؛من الأصوات الانفجارية التي أضفت على النص حركة و قوة،جسدها بعض الأبيات؛و نذكر منها:يقول الشاعر على لسان كل من عتبة و أمية:

عتبة: أرى بالعبد وسْواسا و أ............مُعْدِي[3]

نادي كاهن..... ....و نستَهْدي

............للعبْدِ ....بَعْدِ

أمية: .... فلم تعدل عن القصدِ

فتتابع صوت الدال،أعطى قوة و تأثيرا على المخاطبين.فقد أخذ ملمحا دلاليا و سياقيا رائعا؛فهو من أصوات القلقلة التي لها وقع قوي،فإذا وقفت خرج معها من الفم صويت، و نبا اللسان عن موضعه[4]؛و خاصة إذا اتصل هذا الأخير و أنسجم مع صوت "كالباء"؛فسيشعل لا محالة إيقاعا متوافقا مثل

---

[1] إبراهيم الدين محمد بن عبد الله الزركشي-البرهان في علوم القرآن- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم-دار الفكر –ج4- ط3-1980/1400-ص179

[2] محمد العيد آل خليفة- بلال بن رباح- ص18

[3] نفس المرجع السابق- ص 13

[4] سيبويه-الكتاب-تحقيق عبد السلام هارون-ج4-ص174

:العبد، العبد،بعدِ...الخ.و الأصوات الدال نصيب وافر،في نصنا و لكن اكتفينا بهذه الأبيات على سبيل الاستشهاد.

د- الأصوات الصفيرية:

مجموعة الأصوات الصفيرية"الصاد و السين و الزاي"هي ذات صفات خاصة،تجعل منها عائلة واحدة تتسم بصفة الاحتكاك،و تحدث صفيرا لضيق مخرجها،ممّا يعطيها سمة القوة و الوضوح السمعي ف "الصفير هو صوت زائد يشبه صوت الطائر و يكون في أحرف ثلاثة هي"الصاد،الزاي،السين" و تخرج هذه الأحرف من بين الثنايا و طرف اللسان،فينحصر الصوت هناك فيأتي الصفير[1]"؛و قد سميت بالأصوات الصفيرية لأنها صوتا يشبه صفير الطائر ،و قد قيل "أ أقوى هذه الأصوات،هو الصاد لما فيه من استعلاء و إطباق[2]"،فمن الأصوات الصفيرية التي احتوتها مسرحيتنا و بشكل أوفر نجد صوت السين،هذه الأخيرة التي هي عند القدماء تخرج من طرف اللسان مع ما بين الثنايا العليا قريبة من السفلى مع انفراج قليل بينهما من صفاتها القوية الصفير و الضعيفة الهمس،و الرخاوة والإستفال والانفتاح وهي عند المحدثين صامت لثوي طرفي ؛احتكاكي مهموس[3]،وهذه مجمل الكلمات التي احتوت السين بصفتها القوية و الضعيفة(سليل،سيسمر،السهر، نسمة، الاسحار،سمعا، سأروح، إستقبل، وسعا،السمع، أوسعوني، السر أسعى، فليس، ليس، أنسيت، مسموع، أحس، أنسا، سهلا، نفسا، اجلسوا، اسرعت، سيبقى، لا تستبق، فاسقنا، سريعا، سيّدي، فليس، سرّا، بالسبات، سله، اسوات، فأسنكف، أستقرئه، فليس،سارقا، سرّا، تسمع، احسا،سحر، غاسقا، اسلتم، سرّا، سوى، السيّد، وسواسا، نستفتي، تستهدي، تستجيب، تستقل......)[4]

فقد أعطت هذه الأصوات الصفيرية ، صوتا قويا وجرسا موسيقيا تتهمسه الآذان من جهة(الهمس)؛ و تصخب بصفيره من جهة ثانية.

إضافة إلى صوت إلى السين، نجد صوت الصاد هذا الأخير؛ الذي يعد من أقوى الأصوات الصفيرية لما فيه من استعلاء و إطباق و هذا ما اشرنا إليه سابقا.

صوت الصاد من الأصوات المفخمة تفخيما كليّا لما تتميز به من قوة و صفير ومن النماذج التي احتوت هذه الأصوات القوي و تكررت فيه بدرجة كبيرة نجد:يقول الشاعر:

---

[1] ابن الجزري-التمهيد في علم التجويد-تحقيق على حسين البواب ص95-ضمن علي ألراجحي-في علم اللغة عند العرب و رأي علم اللغة الحديثة-ص 48

[2] المصدر نفسه-ص95-ضمن المرجع نفسه-ص48

[3] علي ألراجحي- علم اللغة- ص48

[4] محمد العيد آل خليفة- نفس لمرجع السابق- ص من 6الى 13

الصبيان: صَبَأْتَ.......... صَبَأْتَ..........[1]

....

صَبَأْتَ.......... ....

صَبَأْتَ.......... ....

بلال: ....من الصبية.........................

....

فعقيدة الإيمان في صحيحة.....................

....

فأحسن تحت الصخر..............................

يا جسم صبْراً................................

اصْبِرْ...

أحدهم: .... أرى مصدر الصوت

....تحت الصخور ....

الأول: ....عنه فصوته ....صابيا

....

الثالث: ألم تبصر.......... ....

هاتف: في الصبح......... ....

.... مستعصيا.................

....

بشر خصوم الهدى ....

أما عن صوت الزاي،هذا الأخير الذي يتسم بسمة الاهتزاز و عدم الثبات فهو"حرف مجهور من حروف الصفير يخرج من طرف اللسان مع ما بين الثنايا العليا.من صفات القوة و رخو مستقل منفتح من صفات الضعف عند القدماء و عند المحدثين صامت لثوي حرفي احتكاكي مجهور[2]؛فمن بين الكلمات التي احتوت هذا الصوت الصفيري القوي نجد:

و الزائر،رازقا،الزعزع،الزورا،العزي،نزعتي،رازقا،يزال،الزّاد،مزورا،المترل،بمعزل.

---

[1] نفس المرجع السابق-ص20/19/18/17

[2] على ألراجحي- علم اللغة- ص48

بذلك تكون الأصوات الصفيرية قد أحدثت جوا من التأكيد في نصنا، و قوة إسماع و توكيد خاصة فيما يتعلق بعلاقة هذه الأصوات القوية مع المستقبل؛ الذي جسّده صوت السين فأعطى البيت التالي قوة و تأكيدا.يقول الشاعر على لسان هاتف الغيب: سَيَسْتقر الهدى في ظل هذا البلد[1]

فهاتف الغيب،بشر سيدنا بلال؛باستقرار الهدى و النجاة كيد الظالمين.

٥- المقاطع:

من مظاهر التشكل الصوتي في العمل الأدبي المقاطع التي تتكون منها الكلمة بداية، ومن ثم التركيب؛فلكل تركيب معاني يحملها،تحمل بين طياتها مواقف و شاعر منها المتحركة،و الثابتة؛فالمقطع ظاهرة صوتية له غير تعريف في قرائنا العربي و الغربي؛فهذا ابن جني يعرفه قائلا:"اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا،حتى يعرض له الحلق و الفم و الشفتين مقاطع تثنية و امتداده و استطالته،فيسمى أينما عرض له حرفا.و تختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها[2]؛

فقد أعطى لنا هذا التعريف تحديدا واضحا للمقطع رابطا إياه بعملية قطع الهواء أو وقوفه و يبقى هذا التعريف خاصا لا تربطه أية رابطة بالمفهوم الذي وضعه الدرس الصوتي الحديث للمقطع[3]؛إلا أن أقرب تعريف حدد لنا مفهوم المقطع تحديدا متوافقا و الدرس الصوتي الحديث هو تعريف الفارابي الذي وضّع لنا من خلاله خواص المقطع من حيث تركيبه و بنائه يقول:"أن المقطع في العربية مهما كان نمطه لا بد أن يشتمل على حركة قصيرة أو طويلة على السواء[4]"؛فالكلمات في تركيبها و بنائها تختلف من حيث عدد مقاطعها؛فالمقطع في عرف علم الأصوات الفوناتيكي هو:"أصغر وحدة صوتية يمكن أن تنفصل في تركيب الكلمة؛فالكلمات تختلف من حيث عدد المقاطع التي تتكون منها الكلمة[5]؛و هذا ما أكده إبراهيم أنيس بقوله:"المقطع عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة.[6]

المقاطع المتتالية يظهر فيها ملامح صوتية قد لا تظهر في الكلمة المفردة أو الصوت المفرد"إن دراسة الأنظمة المقطعية يعد بحق من المباحث المجددة في جوانب الدرس اللساني الحديث،و أنها

---

[1] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق- 22/20/19/18/17/16/15/12/6

[2] كمال بشر-علم الأصوات-دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع-ص506

[3] كمال بشر- نفس المرجع السابق- ص506

[4] نفس المرجع السابق- ص506

[5] عاطف مدكور-علم اللغة بين التراث و المعاصرة- دار الثقافة للنشر و التوزيع القاهرة-1987- ص128

[6] إبراهيم أنيس- موسيقى الشعر- ص147

تقدم خدمات جليلة لتفسير الظواهر اللغوية في ميادين متعددة؛البنى الصرفية و الصوتية و الأسلوبية مما يوجه الدلالة و يصحح الكثير من أنظمة اللغة و العلل النحوية.[1]

التنوع بين المقاطع قصيرة و متوسطة و طويلة له دلالته على المعنى كالشعر مثلا،فهذا التنوع يتشكل من خلاله إيقاع متناغم؛و قد عرفت العربية ثلاثة أشكال أساسية للمقاطع و هي على التوالي "مقطع قصير،و يتكون من صامت + حركة قصيرة مثل الكاف و حركتها،مقطع طويل:و يتكون من صامت +حركة طويلة مثل الكاف في كُتِبَ والألف في كاتب....، و مقطع طويل مقفل:و يتكون من صمت+حركة قصيرة +صامت مثل الأداة، كَمْ....[2]؛إضافة إلى مقطعين آخرين:مقطع مديد مقفل بصامت مثل كان في حالة الوقف و يتكون من صامت+حركة قصيرة+صامت،و مقطع مديد مقفل بصامتين و يتكون من صامت+حركة قصيرة+صامتين مثل قَدْ و "هذان المقطعين يعرضان في العربية في حالة الوقف غالبا[3]؛و بذلك يتحدد المقطع في اللغة العربية بنوعين يندرج تحت كل واحد منهما أنواع، والمقطع في اللغة العربية نوعان يندرج تحت كل نوع منهما أنواع ،و النوعان الرئيسيان هما المقطع القصير و المقطع الطويل[4]؛و هذا ما سنحاول التعرض له؛من خلال تحليل هذه المقاطع و التعرف على مكوناتها أو أصواتها القصيرة منها و الطويلة و المتوسطة.

و من خلال العرض لنماذج من البنى المقطعية من مسرحية بلال بن رباح،نقوم بالكشف عن طبيعة المقاطع و إجراء عملية إحصائية لتنوعاتها و علاقة التشكل المقطعي بالدلالات المتنوعة و السياق و الكشف عن البعد النفسي لدى المتعلم و التأثير في المتلقى

يظهر لنا التشكل المقطعي، و الذي يكشف لنا عن حالة نفسية في قول الشاعر:

آَهٍ مِنَ الرّقِ آَهٍ قَدْ ضِقْتُ بِالرِّقِ ذِرعا

آ / هِنْ /مِنَ / ارْ / رِ / ق / آ /هِنْ

ص ح / ص ح ص / ص ح ص /ص ح ص / صح /ص ح /ص ح/ ص ح ص

قَدْ / ضِقْــ / ت / بِرْ / رِ / ق / ذِرْ / عا

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص

كَتَمْت دِيني كَتْما لَمْ أَدَّخِرْ فيه وسعا

[1] عبد الجليل عبد القادر-هندسة المقاطع الصوتية-دار الصفاء للنشر و التوزيع-عمان-ط1-1418/1988- ص49/50

[2] عبد الصبور شاهين- في علم اللغة العام- ص107

[3] نفس المرجع السابق- ص108

[4] خليل إبراهيم-في اللسانيات و نحو النّص- دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة-ط1-1427/2007- ص53

كَ / تَ / مْ / تُ /دي /ني / كُتْـــ/ما

ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص / ص ح ص /ص ح ص

لَمْ /أدْ/دَ/خِ/في/هي /وُسْـــ/عا

ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص / ص ح ص /ص ح ص/ص ح ص

لقد احتوت الأبيات السابقة مقاطعا طويلة،تتناسب و المناجاة الداخلية التي يعاني منها بلال،فهو في حالة نفسية سيئة،يناجي و يتضرع إلى الله سبحانه و تعالى،شاكيا همّه،و فرّه،فهذا النوع من المقاطع يتناسب و طبيعة الأبيات فقد بلغ عدد المقاطع الطويلة في هذه الأبيات ثلاثة عشر مقطعا،على غرار القصيرة التي بلغ عددها ثلاثة مقاطع. كلما نلمس تشكلا مقطعيا طويلا في

المشهد الأول من الفصل الثاني؛أين ترك بلال مكتوفا و مثقلا بالصخر مناديا و مناجيا،داعيا أن يشد أزره،مستعيذ بالله مصرا على الإقرار بعبوديته للواحد الصمد؛متوعدا الكفار بيوم الجزاء الذي سيلقون فيه أخريات الشؤون،يقول الشاعر:

لُجّ قومي في محنتي و فتوني

لُحْ/جْ/قَوْ/مِي/في/ مِ/حْ/ن،/تي/وَ/فُ/تُو/ني

ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص / ص ح ص /ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/

ص ح/ ص ح/ ص ح ص /ص ح ص

فَأَرُوني المَنُونَ قَبْلَ المنونِ

فَـــ/ َ أَ/ َ رُو/ني/ لْـــ/ مَ/ نُو/ نَ/ قـــَبَــ/لْـــ/ لمـــ/ نو/ نِ

ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح

....

....

هُمْ يُرِيدُونَ أَنْ أَعُودَ إلى الشِرْكِ

هُمْ /يـــ/ رِيـــ/دُو/نَ/ أَنْ/ أ/ َعُو/دَ /إلى/ شْـــ/شِر/ ْكِ

ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح

وَلاَ عوْدَ لِي وَ إِنْ يَشْنِقُونِي

وَ/لاَ/ َ عو/ دْ/ لِي /وَ/ إِنْ/ يَشْـــ/نِ/قُو/نِي

ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/

ص ح ص/ ص ح ص

ويتواصل باقي الأبيات على نفس الوتيرة من المقاطع الطويلة،التي عبرت و بقوة عن الحالة النفسية التي مر بها بلال،فالشخصية في هذا المقام- بلال- تتسم بالإيمان و لذا فإن الرجل ظل صابرا،و هم في قمة العذاب و الألم،على أن يكفر بالله أو يؤمن باللات و العزى؛فالله هوا لملتجأ الذي يلجأ إليه سيدنا بلال،و ينتمي و يركن إليه؛حتى يخفف من آلامه و عذابه،مقرا في الأخير على أن الله يأخذ بعفة من هؤلاء الكفار،فسيلقون العذاب و الألم لا محالة.فنجد أن غلبة المقاطع الطويلة في أغلب مواقع المسرحية حتى تعطي إشارة إلى البعد النفسي العميق الذي كان عليه سيدنا بلال و هو في أفضع صور العذاب و المعاناة.

أما عن تتابع المقاطع القصيرة السريعة؛فهذا ما سيكشفه لنا ذلك الحوار الذي دار بين كل من أمية و بلال و عقبة،فور فهم لأمر بلال و زيارته السرية إلى الرسول عليه الصلاة و السلام يقول الشاعر:

عقبة: يَزُورُ مُحَمَّدًا سِرًا

يَـــ/زُو/رُ /مُ/حَ/م/م/ دًن/ سِر/رَنْ

ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/

أمية: أَحَقًا

أَ/حَـــ/قًن

ص ح/ ص ح/ ص ح ص

عقبة: أَجَلْ

أَ/جَـــ/لْ

ص ح/ ص ح/ ص ح

أمية: أَ/ أَ /يْـــ/تَ/ ر/ أَ/ْســـ/ َ َك/ ذَا/كَ

ص ح /ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح

عقبة: نَعَمْ مِرَارًا

نَـــ/عَـــ/مْ/ مـــ/ رِ/ا/رن

ص ح /ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص

....

عتبة: تأنّ

تَـــ/أَ/نْ/نَ

ص ح /ص ح/ ص ح/ ص ح

عقبة: خُذْهُ

خُ/ذ/ْه

ص ح /ص ح/ ص ح

....

بلال: أنا سارق

أ/نا/ سا/ر/ق

ص ح /ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح

....

بلال: أنا آبقٌ

أ/نا/ آ/بـــ/قن

ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح/ ص ح ص

عقبة: مِرَاراً

م/رَا/رن

ص ح / ص ح ص/ ص ح ص

بلال: متى

مـــ/تى

ص ح / ص ح ص

لقد انسجم الشكل المقطعي في أسلوب الحوار المتنوع فجاءت المقاطع القصيرة سريعة تتناسب و طبيعة الحوار؛فالشخصيات بين أخذ و ردّ،العلم بإيمان بلال و زيارته للرسول،خلق بعدا نفسيا مفاجئا لكل من أمية ورجاله أبو رفقته و لذا جاءت المقاطع القصيرة لتعبر عن هذا البعد النفسي و بوتيرة سريعة فقد بلغت المقاطع القصيرة في الأبيات السابقة أربعة و ثلاثين مقطعا موزعا بين الشخصيات التي شاركت في الحوار و أعطته سرعة و حركة تتلاءم و طبيعة الحوار الشائك بينهم.

كما نجد توازنا بين المقاطع القصيرة و الطويلة في المشهد الرابع من الفصل الثاني و هو المشهد الحاسم،المشهد الذي أمر فيه بلال،بوحدانية الله،فهو الواحد الصمد الذي لم يلد و لم يولد فهو السند المعتمد،...الخ.

يقول الشاعر على لسان بلال:

أَ/حـــ/ دْ/ أَ/حـــ/ دْ   أَ/ح/ دْ/ أَ/حَ/دْ

ص ح /ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح

أَ/ح/ دْ/ أَ/حَ/دْ

ص ح /ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح

سُبْحَانَهُ   هو الصمد

سُبْـــ/حَا/نَهُ

ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ص

هو الصمد

هُـــ/وَصْ/صـــ/مَـــ/دْ

ص ح /ص ح ص/ ص ح /ص ح / ص ح

لا والد   و لا ولد

لا/وا/لـِــ/دْ

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح

و/لا/و/لـَــ/دْ

ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح/ ص ح

و تستمر المقاطع القصيرة و المتوسطة و الطويلة في البروز و الظهور مجددا خاصة بعد ظهور الهاتف هذا الأخير الذي كان بلال يسمع صوته و لا يرى شخصه؛فربما كان الهاتف الروحي الخفيّ الذي أرسل؛كي يخفف العبء عن بلال و يواسيه و يرفع من قوته و صبره.

الهاتف:

بلال ردّد "أحد"	و الهج به في الخلد
في الصبح إما بدا	و الليل إما ورد
مجده سبحانه	من سيّد لم يسد
إليه أمر الورد	ما عنه من ملتحد

....

....

بِـــ/لا/ل/رَدْ/دِ د/أ/حدْ

ص ح /ص ح ص/ ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح/ ص ح ص

و /الِـــ/هـــ/ج/بد/هي /لْ/خُلْـــ/د

ص ح /ص ح ص/ ص ح / ص ح /ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح

فِصْـــ/صُبْـــ/ح/إ/مْمَـــ/بد/دا

ص ح ص /ص ح ص/ ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح ص

و ل/الِتي/ل/إمْـــ/ما/و/ ر/د

ص ح ص /ص ح ص/ ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح/ ص ح/ ص ح

فالمشهد الرابع من الفصل الثاني،اتسم بتزايد الأصوات أو المقاطع القصيرة؛و ذلك لحركتها و سرعتها في الأداء من جهة،و للحالة النفسية أو البعد النفسي الذي ميّز هذا المشهد من جهة ثانية،فالمقاطع القصيرة تتسم بالسرعة في الأداء من جانب و تدل على نفسية قلقة وحالة اضطراب و سرعة في الحركة من جانب آخر.

أما عن المقاطع الطويلة و المتوسطة؛ فالأمر مختلف فقد عبّرت المقاطع الطويلة عن حالات الهدوء و الراحة و الاطمئنان و الدعاء و التفاؤل، و نجد ذلك في قول الشاعر على لسان بلال:

بلال:هاتف من هواتف الغيب نادوا   في فأوحى إلي أمرا عجيبا

ص ح/ص ح/ص ح ص/ص ح/ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/

ص ح ص/ ص ح ص

في فأوحى إلي أمرا عجيبا

ص ح ص/ص ح/ص ح /ص ح/ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح/

ص ح ص/ ص ح ص

فقد أحس بلال بالاطمئنان فور تلقيه مكالمة هاتفية من هاتف الغيب و قد عبّر عن هذا الهدوء و الاطمئنان المقاطع الطويلة التي توحي بالهدوء و الراحة النفسية ؛فالهاتف يعد بلال بالنيل من خصوم الهدى و الكيد لهم.

و-النبر و التنغيم:

النبر و التنغيم من الظواهر الصوتية غير التركيبية،فالنبر عرضه القدماء بمعنى الهمز يقول ابن منظور:"النبر الكلام الهمز-و كل شيء وضع شيئا فقد نبره-و النبر مصدر نبر الحرف ينبره نبرا همزة،و في الحديث:قال رجل للنبّي صلّى الله عنه و سلم يا نبيّ الله؛فقال، لا تنبر باسمي أي لا تهمزه و في رواية قال:أن معشر قريش لا تنبر،و النبر همز الحرف و لم تكن قريش تهمز كلامها[1]"؛"فالنبر عند العرب :ارتفاع الصوت،يقال الرجل نبرة إذا تكلم فيها علو[2]".

من بين العلوم التي يظهر فيها النبر واضحا جليا نجد علم التجويد، حيث يظهر النبر جليا على قراءة المحدثين من القراء للتنزيل العزيز."و ذلك مثل نبر المقطع الأخير في كلمة "قدير"، و مثل نبر الكلمات الأحادية المقطع مثل:كم، عم، لا، ي، أو مثل نبر كلمة المقطع الثاني في مثل قام،بها،لكم،كما تنبر الكلمة و الجملة عند إرادة ذلك في العربية و قد

أشار إبن جني إلى النبر استعمل مطل الحركة في ذلك بمعنى إطالة بعض الحركات للكلمة[3] و بذلك يكون النبر قرين المقطع و ملازم له، فالنبر إذن "وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات أو المقاطع في الكلام[4]"فيتميز بذلك الصوت بالعلو و الارتفاع؛فيكون أوضح في السمع من سائر الأصوات المجاورة له.

و النبر في العربية متعدد الأنواع فنبر التضعيف"الشدة"، و النبر النغمة الموسيقية و هو الذي يتخذ معيارا للتفريق بين الأساليب كالاستفهام و التعجب و النفي و ما إلى ذلك،... و النبر الزمني:و هو الذي يحتاج النطقية إلى مد الصوت برهة فيحس السامع بالفرق في النطق المنبور عن سواه...و النبر ألتلويني:و هو الذي يعتمد عليه في تكوين الكلام بالألوان انفعالية كالاتجاه بالمجهور إلى المهموس...[5] كما وضع علماء اللغة العربية قواعد محددة لما يعرف بالنبر الأولي في اللغة العربية؛و النبر الثانوي؛فأما النبر الأولي؛فيأتي حسب طبيعة الكلمة المنطوقة و مقاطعها،كما يتضح من خلال التوزيع التالي:

الكلمة من مقطع واحد، يقع النبر على المقطع نفسه مثل:مَنْ، لَمْ...الخ

الكلمة من مقطعين:يكون النبر على القطع الثاني؛أما النبر الثانوي فيشكل بعد أن تدخل اللواحق الصوتية فتغير موقع النبر الأولي؛لتخلق نبرا ثانويا يشكل إيقاعا و راحة للسمع؛فيظهر أثر النبرين الأولي

---

[1] ابن منظور- لسان العرب – باب الراء

[2] المصدر نفسه-باب الراء

[3] ابن جني- خصائص- ص12- أنظر أحمد كشك من وظائف الصوت اللغوي /ضمن شرف الدين ألراجحي في علم اللغة العام- ص153

[4] تمام حسان- مناهج البحث في اللغة- ص 160/ضمن المرجع نفسه- ص 152

[5] خليل ايراهيم- في اليسانيات و نحو النص- دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة- ط1-2007/1427- ص 64

و الثانوي على النغمة و الإيقاع الموسيقي حسب التقارب و التباعد بينهما"فكلما تقاربت أعداد المقاطع بين النبرين أو أنتظم أختلف بعضهما عن بعض حسب إيقاعها"[1]

ومن ذلك سنحاول الإشارة إلى مواقع النبر بشقيه(الأولي و الثانوي) من خلال بعض النماذج التي احتوت النبر الأولي و الثانوي؛و لنبدأ بإحصاء مجمل النماذج التي احتوت نبرا سواء على مستوى الأدوات أو المكملات أو التراكيب الإضافية أو الأساليب هذه الأخيرة التي يأخذ فيها النبر ملمحا قويا و شديدا خاصة إذا تعلق الأمر بأساليب القسم و الاستفهام و التعجب...الخ

فمن الأدوات و الحروف التي أصابها النبر نجد قول الشاعر:

الوليد:أمية لَمْ يَزَلْ ناديك ظلا أمية لَمْ تزل خير الصحاب[2]

فقد وقع النبر على الحرفين "لم"، و بذلك وقع النبر على المقطع نفسه"لم" كذلك نجد النبر على المقطع لم في قول الشاعر و للمرة الثانية و لكن على لسان عتبة:

عتبة: و إن لَمْ يعترف فأستنكف منه

و في قول الشاعر على لسان بلال:

بلال: وَ مَنْ ذا آني؟ فقد وقع النبر على المقطع مَنْ نفسه.

بلال: من مُبْلغُ عنّي قريشا أنّني ....

كذلك نجد النبر على المقطع "لا"في قول الشاعر على لسان أمية:

أمية: لا

فـــ"لا" جملة لها كيانها الخاص، فـــ"لا و نعم"قد يصيبهما نبر من درجة عالية لأنهما تكونان جملتين لهما كيانهما الخاص[3].

أما عن النبر الذي أصاب أو وقع على بعض الأفعال المساعدة و الناقصة فقد يقع عليها نبر قوي عند إرادة التأكيد أو التركيز أو إظهار شيء من الاهتمام لغرض من الأغراض[4].كقول الشاعر على لسان بلال:

بلال: لكن/(مقطع) مولاي يأبى إعلان ديني طبعا[5]

---

[1] أنيس إبراهيم- موسيقى الشعر - ص270

[2] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق- ص 24/11017/08

[3] كمال بشر –علم الأصوات- ص521

[4] نفس المرجع السابق – ص 522

[5] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق- ص 07

/- يشير الى النبر القوي و يوضع في بداية المقطع المنبور مباشرة الى أعلاه

لقد وقع النبر على الشطر الأول من البيت؛و في ذلك تأكيدا و تركيزا،لإظهار شيء من الأسف و خيبة الأمل؛فأمية يأبى الاعتراف بدين بلال و صحبته لرسول الله و لذلك؛فاقتران البيت المنبور أو بدايته بالفعل لكن"أعطاه قوة و تأكيدا و بروزا.و يتكرر الفعل "لكن"؛ليعطي بدوره التركيز و التأكيد في قول الشاعر على لسان كل من عقبة و

بلال و ورقة:

عقبة:و لكن؟

بلال: و لكنني و حدت ربي مخلقا[1] **** ....

ورقة: لكنني في باطني *** أخفيه خوف العذل

فالفعل "لكن"و الذي جاء يصيغه الاستفهام،و الاستفهام الأساليب القوية التي يقع عليها النبر،فيعطيها قوة و تأكيدا و بروزا

و من الأبيات التي وقع عليها النبر الثانوي بوساطة الزيادات التي لحقته بالأفعال نجد،قول الشاعر على لسان أمية:

أمية: عَذَرْتُكَ فَابْتَدرْ

فاقتران الفعل"بالفاء"شكل نبرا في الكلمة و إيقاعا لافتا،يظهر أثره لو أعدنا نطق الكلمة تدون و اللاحقة (ابْتَدرْ)؛و كذلك الشأن في قول الشاعر على لسان بلال:

هاتف من هواتف الغيب ناداني *** فأوحى إلي أمرا عجيبا

فاقتران الكلمة الأولى بالفاء أعطاها نغما و إيقاعا لافتا ما كان يعطيها إياه بدون الفاء.

كما نلمس ذلك النبر الهادئ ؛الذي وافقه التلطف في الطلب فقط؛فبلال مضطرب داخليا و لكنه لا يستطيع أن يظهر اضطرابه لأمية،فهو سيّده الطاغي

يقول الشاعر على لسان بلال (تلطف بالكلمات فقط): بلال:مضطرب

لقد أنسيت مولا **** ي فاقبل بالرضى عذري

كما نجد ذلك النبر القوي الذي صاحبه ارتفاع النغمة و قوتها في قول الشاعر على لسان كل من عقبة و أمية:

عقبة: .... **** و لا تَعْجَّلْ بالعقاب

بلال:...................... **** و لا عود لي و إن شنقوني

[1] محمد العيد آل خليفة –نفس المرجع السابق – 16/10/06/08/13/9 على التوالي

أما عن تنوع درجات النبر و مواقعه فان "النبر يقود إلى تعرض التتابع المقطعي في الكلمات ذات الأصل الواحد"[1]؛ هذا من ناحية الوظيفية، إضافة إلى القيم المنطقية التي تحدث أثر سمعيا واضحا يميز مقطعا آخر أو كلمة من أخرى

ومن المقاطع التي احتوت نبرا وظيفيا(أول، وسط) الكلمة نجد:سيسمر، تنتقي، ضقتُ، صَدَعْتُ، وَقَعْتُ، تَرَكْتُ، أنْسَيْتُ، أُحسُ، فقد وقع النبر بالتضعيف أو الشدة فكان المقطع الأخير أقوى و أشد من بقية المقاطع التي سبقته و ينطبق الأمر على(تَقَدَمُ، خَل)

كما نجد بعض أساليب القسم في بداية الجملة،و التي وقع عليها نبر أدى إلى التأكيد و الوضوح على مستوى الجملة فإن للنبر وظائف بالغة الأهمية:إنه عند تنوع النبر و درجاته يفيد التأكيد emphasis أو المفارقة Contrast حيث ينتقل النبر القوي من كلمة إلى أخرى قصدا إلى بيان التأكيد أو الكشف عن هذه المفارقة.[2]،و من الجملة أساليب القسم التي وقع عليها النبر في نصنا نجد قول الشاعر على لسان بلال:

تا الله لست بداع *** ما لا يعي حين يدعى[3]

فقد وقع نبر قوي على "تا الله"أدى إلى التأكيد،تأكيد صدق بلال و عدم إدعائه بما لا يدعي؛فهو يزور محمدا سرا،مستأنسا بكلامه و ذكره فانتقلت شظايا النبر القوي من كلمة إلى أخرى؛حتى شملت البيت كله،قصدا إلى بيان هذا التأكيد الصريح

أسلوب آخر من أساليب القسم وقع عليه نبر قوي تجسد في قول الشاعر على لسان بلال:

بلال:قسما بالذي يواسي المعنى*** و يقوي اللقى و يؤوي الغريبا

نبر أصاب المقطع الأول من الكلمة(قسما)؛فأنتقل الجزء المنبور إلى بقية أجزاء البيت كلمة فجملة،فبيت بأكمله؛فأضفى قوة و تأكيدا لقوة الله سبحانه و تعالى من خلال مواساته و إيوائه... الخ

قسم صريح جاء على لسان ورقة بن نوفل؛ فأصاب مقطعه الأول نبر قوي، انتقلت درجاته إلى باقي أجزاء الجملة، فأكدت و وضعت المعنى المراد توضيحه و إيصاله.بقول الشاعر على لسان ورقة:

ورقة: أقْسمْتُ بالله لئن *** تقتله في المستقبل

لأجعلنّ قبره *** مسعى مقبلي

---

[1] كمال بشر- علم الأصوات- ص 514

[2] نفس المرجع السابق- ص 515

[3] محمد العيد آل خليفة -نفس المرجع السابق- ص 7

فالكلمة الأولى المنبورة،تنقلت معها درجات قوية من النبر إلى باقي أجزاء البيت،بل تعته إلى البيت الثاني،تأكيدا لما يقوم به ورقة،في حال قيام أمية بقتل بلال. أما عن التراكيب الإضافية "عندما ينضم اسم إلى آخر مكونين تركيبا إضافيا فالقاعدة العامة نبر الاسم الأول لا الثاني:كرم القدم- نادى التحرير- معهد التمثيل[1]" ففي هذه الحالة يقع النبر على الاسم الأول لا الثاني؛إلاّ في حالات خاصة،كالاهتمام لأمر الاسم الثاني في التراكيب الإضافية نجد:قول الشاعر على لسان أمية و هو يفخر بنسبه العظيم:

أمية: أنا سليل الشرف *** أمية بن خلف[2]

و في قول الوليد:

الوليد:................ *** أمية خير الصحاب

و في قول بلال:

بلال: لذيذ الطّعم *** كالعسل المصفى

و في قول بلال في موضح آخر:

بلال:مؤتي السدا *** دو الرشد

فقد وقع النبر في النماذج السابقة على الاسم الأول من التركيب(سليل- خير- لذيذ- مؤتي)

هذا مختصر وجيز عن مواقع النبر التي أصابت أو وقعت على بعض المقاطع من نصنا سواء كان المقطع كلمة أو جملة أو أداة أو أسلوبا من أساليب الاستفهام و القسم...الخ

و يبقى النبر "ملمح صوتي مكمل للبناء اللغوي و له قيم مهمة في هذا البناء على المستويات اللغوية كافة فهو على المستوى الصوتي يمنح الكلمة أو الجملة نوعا من الأداء النطقي الذي يميزها من غيرها..."وهو في هذا الحال عنصر من عناصر الجولة الموسيقية التي تعمل على إبراز المنطوق في صورة موسيقية خاصة أولون من التفخيم خاصة[3]"؛و بذلك يكون النبر بدرجاته و قواعد توزيعه جزء من بنية العربية ."فالنبر في العربية على المستويين الكلمة أو الجملة جميعا ذو قوانين ثابتة مقررة بحيث يقع في مواقعه المعنية بحسب التركيب المنطقي للبينية اللغوية[4]"

---

[1] كمال بشر- الأصوات – ص 526

[2] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق- ص09/08/06 /20على التوالي

[3] كمال بشر-نفس المرجع السابق- ص524

[4] نفس المرجع السابق- ص 24

التنغيم أيضا ظاهرة صوتية غي تركيبية؛ إذ يعد أسلوبا من أساليب العدول و الإزاحة التي تهتم بها الدراسة الأسلوبية؛فنجد أثرا للتنغيم في نقل المعنى من أسلوب إلى آخر؛فالجملة الخبرية على سبيل المثال ذات نغمة متوسطة،و لكن بمجرد صعود النغمة يؤدي بها إلى الانتقال إلى الاستفهام أو التعجب،و قد تعود النغمة إلى حالات الهدوء و التوسط و ذلك حسب ما تقتضيه الحال و المقام.و بذلك يكون التنغيم عنصرا من عناصر التحويل و يرتبط ارتباطا أساسيا بالتغيرات التي تطرأ على تردد نغمة الأساس أثناء الكلام[1]؛فتتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات هو ما يسمى تنغيما.

"فالتنغيم هو الذي تقوم فيه درجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الجملة[2]"؛فالكلمة الواحدة أو الجملة قد تقام بنغمات متعددة،فيتغير بذلك معناها النحوي و الدلالي مع كل نغمة بين الاستفهام و التوكيد و التقرير لمعان مثل الفرح و الحزن و الشك و التأنيب و الإعراض و التحقير حيث تكون النغمة هي العنصر الذي نشأت عنه المعاني المتباينة.[3]

فنغمات الكلام دائما في تغير من أداء إلى آخر و من موقف إلى موقف،و من حالة نفسية إلى أخرى؛فيكون التنغيم إما هابطا أو صاعدا "التنغيم يمكن حصر نغماته الرئيسية إلى نغمتين اثنتين:النغمة الهابطة و سميت كذلك للاتصاف بالهبوط في نهايتها...و من أمثلتها الجملة التقريرية...الجملة الاستفهامية بالأدوات الخاصة...الجمل الطلبية ...،و النغمة الصاعدة و سميت كذلك لصعودها في نهايتها...و من أمثلتها جمل استفهامية تستوجب الإجابة عنها بنعم أو لا.. [4]و سنحاول فيما يلي أن نعرض أهم مواقع التنغيم و وظائفه المختلفة خاصة الوظيفية، النحوية، هذه الأخيرة التي تعمل على التمييز بين أنماط التراكيب و التفريق بين أجناسه النحوية.

و قبل البدء في استخراج أهم مواقع التنغيم،تقرر ألا وجود لأية دراسة نظرية علمية بالحدود المذكورة في التراث اللغوي العربي و نستشفي بتجاوز كبير تلك الخطوة الرائدة التي ألقى إلينا شيخ العربية الأول- الخليل أحمد الفراهيدي- في صورة بحور الشعر و أوزانه إذ شكل الرجل بحوره بتلوينات موسيقية تتسع مع هيئات التراكيب و عناصرها المكونة[5]. و من الأمثلة المذكورة في التراث اللغوي

[1] سعد- مصلوح- دراسة السمع و الكلام- عالم الكتب القاهرة-1400/1980- ص253

[2] شرف الدين ألراجحي- في علم اللغة العام- ص153

[3] عاطف مدكور- في علم اللغة العام- ص104

[4] كمال بشر- علم الأصوات- ص 534

[5] نفس المرجع السابق- ص 548/549

العربي؛و التي تشير إلى باب من الأبواب التي تدعو إلى الترنم يقول سيبويه في باب الندبة"أعلم أنّ المندوب مدعو و لكنه متفجع عليه،فإن شئت ألحقت آخر الاسم الألف،لأن الندبة كأنهم يترنمون بها[1]

و من أمثلة الجمل التقريرية ذات النغمة الهابطة في نهايتها نجد قول الشاعر على لسان بلال:

بلال: مُحَمَدٌ فيه يتلو *** ذكرا على القوم[2]

.... ***..................

لقد أنسيت يا مولا *** ي ....

بلال:سَريعاً سيّدي

و قول أمية:بلال أتاني اليوم أنك سارق

....

تهيأ لسيفي اليوم أطعنك طعنة *** به ثرة تبقيك في الدم غارقا

بلال:

لج قومي في محنتي و فتوني *** فأروني المنون قبل المنون

قيدوني نكاية بحديد *** فت في ساعدي مذ قيّدوني

وضعوني على الحجارة محما *** ة و بالصخر فوقها أثقلوني

نسبوا لي الضلال أفكا و زورا *** و رموني سفاهة بالجنون

كما نلمس تنغيما في النشيد الذي أنشده الصبيان فور اكتشافهم لأمر بلال "إعلان دينه"الصبيان:صبأت يا بن حمامة صبأت يا بن حمامة

كفرت بالات فاخسآ تعسا لسعيك تسعا

....

....

التنغيم الهاوي – النغمة الهابطة في الأبيات التي أنشدها الشاعر على لسان بلال و هو يعلن صراحة دينه لله الواحد الصمد:

بلال:أحد أحد أحد أحد[3]

سبحانه هو الصمد

[1] الكتاب- تحقيق عبد السلام هارون- دار القلم- ج2- ص220

[2] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق- ص16/12/11/9/7 على التوالي

[3] محمد العيد آل خليفة –نفس المرجع السابق- ص9/6/19/17 على التوالي

لا والد و لا ولد

أحد أحد أحد

هو الملأ ذُ المعتمد

هو الحمى هو السند

....

....

فجعل الأبيات السابقة تحمل جملا تقريرية، ذات نغمة هابطة في نهايتها خاصة الأبيات الأخيرة التي أعلن فيها بال دينه لله الواحد.

فهو يقر علانية إسلامه و عبادته لله الواحد الصمد الذي لم يلد و لم يولد،الملاذ و المعتمد،و لذا جاء التنغيم هابطا؛فالجمل التقريرية لا تحتاج إلى نغمات صاعدة فنهايتها هابطة و تقريرية.

أما الجمل الاستفهامية بالأدوات الخاصة ذات النغمات- هي الأخرى- الهابطة فنجد قول الشاعر:

عقبة:و ما خير الشراب؟

....

أمية: و من ذا رآني؟

متى؟

أمية:و ما ذا الرأي

بلال: فهل قدرت أن تستجيب لسائل *** و هل قدرت أن تستبين لسؤاله؟[1]

و هل قدرت كالله أن شمل الورى *** ببر و لطف أو تنيل نواله؟

كما نلمس تنغيما هابطا في الجمل الطلبية المتضمنة لأفعال الأمر و نحوه في قول الشاعر:

أمية:فأفرش لهم على العرا*** ما تنتفي من الفرا

.... *** ....

فاخدمهم جميعا *** و كن لهم مطيعا

أمية:خُذوا العبد فغلوه*** و في الرمضاء صلوه

الصبيان:خذ الحجارة منا *** عقوبة و انتقامه

الثاني:خذ الزاد مني و الشراب هدية ***..................

[1] محمد العيد آل خليفة –نفس المرجع السابق- ص24/18/17/13/12/11/10 على التوالي

هذه جل الجمل المتضمنة تنغيما هابطا سواء كان تقريريا أو طلبيا متضمنا أمرا،أم استفهاما بأدوات خاصة بالاستفهام؛فالتنغيم الهابط لا يحتاج إلى قوة و ارتفاع و ذلك لطبيعة السياق الذي يأتي عليه.

أما إذا ما انتقلنا إلى النغمة الصاعدة أو التنغيم الصاعد؛ سندرك أنه أتى كذلك لصعوده في نهايته، ومن أمثلته التقليدية، الجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بنعم أولا كقول الشاعر على لسان أمية و أبو بكر:

أبو بكر:بسبع أوراقٍ

أمية: لا

كما أدى التنغيم وظائفا نحوية،أدى إلى تصنيف الجمل إلى أنماطها المختلفة من تقريرية و استفهامية و تعجبية؛فالجمل التقريرية- كما رأينا- لها نمط خاص من التنغيم في نهايتها،هذا النمط من النغمة الهابطة التي تدل على تمام المنطوق و إكماله،و على العكس من ذلك نجد الجمل الاستفهامية بالأدوات و الجمل المعلقة غير المكملة و التعجبية التي تحمل نغمة صاعدة في نهايتها و ذلك لعدم تمام المنطوق و إكماله و يبقى اكشاف دور و أهمية النغمة مرتبطا بظواهر أخرى.

فـــ لا يتم اكتشاف دوره و أهميته في التحليل اللغوي إلاّ بربطه بظاهرة صوتية أخرى ذات خطر و بال هذا في التحليل و أعي بذلك "الفواصل الصوتية[1]"؛فالأداء الصحيح للفواصل يربط بعنصرين مهمين من عناصر التوصل اللغوي،و نعني بذلك هيئات التراكيب و ما تحمله من قواعد و أحكام و خواص نحوية،إضافة إلى المعنى الذي يفصح عنه هذا التركيب،فصحة التركيب من صحة المعنى و العكس بالعكس.و لن نقف طويلا عند هذا العنصر و ذلك لكونه مرتبط بالكلام المنطوق و كيفياته ،و بما أن دراستنا للمسرحية دراسة أسلوبية خاصة بالتركيب في صيغته الكتابية- على الخصوص – فسنكتفي بعنصرين لبيان موجز لكيفيات تطبيق هذه الفواصل في الكلام المنطوق،وبيان وظائفها في الفهم و الإظهار و تحليل التركيب تحليلا دقيقا ومن ذلك نجد :

الوقفة:هذا المصطلح الذي لا يتحقق إلا عند تمام الكلام و رمزه فلا تكون ولا تتحقق الوقفة إلا عند تمام الكلام في مبناه و معناه و رمزها في الكتابة.[2]؛فالوقفة الكاملة مصاحبة دوما بنغمة هابطة خاصة في الجمل و التراكيب التقريرية و أحيانا الاستفهامية كما رأينا سابقا و لا داع لتكرار النماذج السابقة،فجل الجمل التقريرية كانت متعلقة و مرتبطة بأحوال المتعلم أو السامع "الوقفة مرتبطة بأحوال

---

[1] كمال بشر- نفس المرجع السابق- ص 552

[2] نفس المرجع السابق- ص 554

المتكلم و السامع و ما لا يفهمها من أوضاع ثقافية و اجتماعية و نفسية...فالوقفة الصحيحة لا تكون و لا تتحقق إلا بتمام الكلام في المبنى و المعنى[1]"و من ذلك نجد:

يقول الشاعر على لسان بلال:

بلال:وضعوني على الحجارة محما *** ة و بالصخر فوقها أثقلوني[2]

نسبوا لي الضلال إفكا و زورا *** و رموني سفاهة بالجنون

فهذه الجملة التقريرية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية التي عليها بلال؛فهو ملقى على البطحاء المحصبة،مثقلا بالصخر تحت أشعة الشمس،فلذا أتت الوقفة المصاحبة للجمل التقريرية صحيحة مرفقة بنغمة هابطة و تامة المبنى و المعنى و القول يصدق على جل الجمل التقريرية و بعض الجمل الاستفهامية مثل :

بلال:أحد أحد *** أحد أحد

سبحانه***هو الصمد

...........***...........

بلال:مجد الله لي فأحسست في قلـــ *** بي صدى صوته يذب

هذا عن الوقفة أما العنصر الثاني فهو غرار الأول، فهو صاعد النغمة متغير النغمات و تعني بذلك:

السكتة: و هي في اصطلاحنا"أخف من الوقفة و أدنى منها زمنا"فالنغمة في السكتة تكون صاعدة ،دليلا على عدم اكتمال أو تمام الكلام و علاقتها في الكتابة الفاصلة؛"فالفاصلة واصلة ،فاصلة نطقا واصلة للسابق باللاحق بناء و معنى[3]"و من المواقع التي تأتي عليها السكتة أو الفاصلة :الجمل الشرطية؛فلا بد من السكتة بين الشرط و جوابه كقول الشاعر على لسان عتبة:

عتبة:و إن لم يعترفا فأستنكف منه بظاهره.

فلا بد من سكتة بين الشرط و جوابه:فقد أتت السكتة مباشرة بعد جملة الشرط الغير تامة،تبعها جواب أدى إلى تمام و كمال المبنى و المعنى.

كما نلمس سكتة في الجمل المحكومة برابط من روابط العامة،و نجد من ذلك ترابط "لو" في قول الشاعر على لسان بلال:

---

[1] نفس المرجع السابق- ص 555

[2] محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق- ص 10/21/19/16 على التوالي

[3] كمال بشر – نفس المرجع السابق – ص 557

بلال:لو أنني كنت حرا *** صدعت بالدين صدعا[1]

.... *** ....

لو يعلم القدم أني *** عفت الطواغيت جمعا

كما نجد سكتة بين المبدأ أو الخبر يفصل بينهما ضمير الفصل هوفي قول الشاعر على لسان بلال:

بلال:أفق أنت هو الهاذي ....

هذه لمحة وجيزة عن أهم مواقع التنغيم و وظائفه النحوية؛ التي تميز بين الأنماط المختلفة للجملة التقريرية و استفهامية و تعجبية...الخ، و بذلك يكون التميز في الأساليب؛ فأسلوب الاستفهام يحمل تنغيما مغايرا لأسلوب التعجب؛ و بذلك يحدث التلوين الموسيقي بين مختلف الأساليب أو الخطابات.

ي- أصوات المد و الين:

المدّ ظاهرة من ظواهر الموسيقية،و هي إطالة الصوت و امتداده تقتضيها الألف و الياء و الواو و هذه الإطالة ذات قيمة خاصة في العبارات القرآنية و إقتضاءاتها الصوتية سعي بذلك "لأن مدّ الصوت لا يكون في شيء من الكلام إلاّ فيهن مع ملاصقتهن لساكن بعدهن أو همزة قبلهن أو بعدهن و لأنهن في نفسيهن مدّات و للألف الأصل في ذلك،و الياء و الواو مشتبهان بالألف[2].

فالمدّ إذن يكون في الألف و الواو و الياء؛هذه الأخيرة التي تستغرق زمنا طويلا في إخراجها،خاصة إذا اتصلت بالأصوات الانفجارية المجهورة،خاصة اتصال الألف بأحد الأصوات القوية الشديدة؛ فإطالة الصوت في العرض على ليونته و مدّه لأن :"السر في الإطالة فهو- كما يبدو لي-الحرص على الصوت اللين أي المدّ و طوله..لأن الجمع بين اللين و الهمزة كالجمع بين متناقضين ؛إذ الأول يستلزم أن يكون مجرى الهواء معه حرا طليقا...في حين أن النطق بالهمزة يستلزم انطباق فتحة المزمار انطباقا محكما يليه انفراجا فجأة.فالإطالة صوت اللين مع الهمزة يعطي المتعلم فرصة ليتمكن من الاستعداد للنطق بالهمزة التي تحتاج إلى مجهود عضوي كبير وإلى عملية صوتية تباين كل المباينة الوضع الصوتي الذي تتطلبه أصوات اللين[3]"و قد أصاب ابن سينا في إشارته إلى كمية الحركات الطويلة المدّية بالنسبة للحركات القصيرة الفتحة و الضمة و الكسرة بقوله: "ثم أمر هذه الثلاثة علي مشكل و لكني أعلم يقينا أن الألف الممدودة المصوقة تقع في ضعف أو أضعاف زمان الفتحة،و أن الفتحة تقع في أصغر الأزمنة التي يصح فيها الانتقال من حرف إلى حرف و كذلك نسبة الواو

---

[1] محمد العيد آل خليفة – ص 15/07

[2] جلال الدين السيوطي- الإتقان في علوم القرآن – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – المكتبة العصرية- ج1- ص 276/أنظر الرعاية – ص 125

[3]إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص 158

المصوقة إلى الضمة و الياء المصوقة إلى الكسرة"[1]،و يبقى التفاوت في كمية الحركات تبعا لملامح الصوامت المجاورة،و خاصة الصوامت ألاحقة ،وذلك من خلال التضعيف و عدمه؛الجهر و الهمس،...الخ

وسنحاول فيما يأتي تتبع أصوات المدّ و اللين؛ سواء أكانت "ألفا أو واوا أو ياءا"، و إقرانها بالأساليب المختلفة "النداء و الدعاء...الخ وصولا إلى ما أفادته أصوات المدّ و اللين في مسرحيتنا الشعرية.

اجتمعت عدة أصوات فيها المدّ في الكلمات المأخوذة من المشهد الأول من الفصل الأول و هي الألف و الواو و الياء، حسب السياق، أي نداء أو دعاء أو استفهام ...الخ و من ذلك (أنا ،نادي، الرجال، عندي، يا، بلال، العرا، الفرا، ينعموا، الأطيار،الأسعار، عدّتي، الآمر، الزائر، سأروح، لأخوانا)؛ فأمية بن خلف يهيئ متكئا لرفقته ،مناديا بلال مفتخرا بشرفه و نسبه؛و لذا كانت الحاجة إلى مدّ الصوت و إطالته لما يقتضيه المعنى و المقام فيتناسب بذلك الصوت مع المعنى و السياق .

كما نلمس مدّا بالواو و الياء في الكلمات التالية: (لأوجعوني، أوسعوني، أحرموني، تعالوا، فأجلسوا، يزور، دعوا، يغدوا، ذروه، أعفوني،يكسوه، فأدنوني،أدنوه،دعوني،الهاذي، الزورا، خذوا..)؛ فالمدّ في أوجعوني،أوسعوني،أعطى ملمحا صوتيا يدل على الألم و الظلم الذي ألأم ببلال، فكانت كلماته أو أصواته ممدودة لطبيعة الموقف الذي وقع فيه،فهو عبد يعاني الرق،كاتما دينه،فإطالة الصوت "ألوا " جاء متناسبا و الحالة النفسية التي كان عليها بلال

وتتابع الظواهر الصوتية المدّية (الألف- الواو- الياء) ليتناسب و الحالة كالنفسية و المقام،في المشهد الأول من الفصل الثاني،في قول الشاعر على لسان بلال و هو ينقل معاناته و حالته الجسمية و النفسية ،تحت أشعة الشمس المحرقة،مكبلا و مكتوفا،مثقلا بالحجر:

بلال: قومي في محنتي و فتوني ***فأروني المنون قبل المنون[2]

قيدوني نكاية بالحديد *** في ساعدي ...قيدوني

وضعوني على الحجارة محما *** ة ....أثقلوني

نسبوا لي الضلال افركا وزورا *** ورموني سفاهة بالجنون

........يريدون....أعود.... ***....لي و ....يشنقوني

أيها المشركون .....في...***....... كاذبات الظنون

---

[1] أبو علي الحسين – رسالة الأسباب حدوث الحروف – تحقيق محمد الطيان – دار الفكر- دمشق – ط1-1983- ص 85

[2] محمد العيد آل خليفة نفس المرجع السابق – ص 16

.... *** ....

إن الله وجهتي و التجاهي *** و انتمائي و نزعتي و ركوني

فقد تكررت أصوات المدّ في هذا المشهد ثلاثة و أربعون مرة،مما أضفى على المشهد نوعا من المعاناة النفسية الطويلة الأصوات لطول النفس،فاقترنت الأصوات المدية،بالأصوات عبرت عن الحالة النفسية التي كان عليها بلال،كالتاء مثلا فهو من الأصوات الشديدة،ذات المخرج الأسناني اللثوي ،حيث يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا؛فارتباط أصوات المد بهذا الصوت أعطى ملمحا صوتيا شديدا عبرعن المعنى و السياق و الموقف.

تقترن حروف المد في الغالب مع أسلوب النداء،إذ يحتاج النداء إلى مد الصوت ليحقق الإسماع و التوصيل للمعنى،سواء كان ذلك لمناسبته حال السامع أو المتكلم،و من النماذج التي اقترنت فيها أصوات المد مع أسلوب النداء،نجد قول الشاعر على لسان أمية:

أمية: تعالوا فأجلسوا........

نداء حذفت أداته،دلالة على قرب النفسي الذي يشعر به أمية تجاه رفقته و صحبته؛فهو يناديهم بغير أداة النداء لقربهم و انتمائهم إليه نداء قوي اقترن بالألف مسبوقا بأصوات قوية كالهمزة " أ " هذه الأخيرة التي يزداد طول الحركة بها،خاصة إذا احتوت الكلمة صامتا مضعفا كقول الشاعر على لسان بلال:

أيها المشركون .....في... *** .... كاذبات الظنون[1]

أصوات مد، اقترنت بأسلوب النداء، جاءت على لسان الصبيان و هم ينشدون النشيد:

الصبيان:صبأت يا بن حمامة *** صبأت يا بن حمامة

.............................***...................

يابن الأحاييش................ ***.................

صبأت يا.................***.....................

كما نلمس ذلك التتابع الصوتي لحركات المد الطويلة المتبوعة بهمزة حيث "يزداد طول الحركة الطويلة المتبوعة بهمزة بنسبة تقارب زيادة كمية الحركة الطويلة المتبوعة بصامت مضعف ، و زيادة كمية الحركة المتبوعة بهمزة واضحة لدى المتكلم و السامع أو المستقبل[2]" فصوت الهمزة من الأصوات التي تحتاج إلى مجهود كبير لإخراجها فهي تخرج من أقصى الحلق أي أبعده مما يلي الصدر و لذلك

[1] محمد العيد آل خليفة نفس المرجع السابق – ص 17/16

[2] زيد خليل القرالة – الحركات في اللغة العربية – دراسة في التشكيل الصوتي- ص 55

اقتضت أصوات الإطالة حرصا علة المد و طوله. و من النماذج التي احتوت اقتران أصوات المد و اللين بالهمزة نجد قول الشاعر على لسان أمية :

أمية: كي ينعموا بالسمر *** تحت ضياء القمر

و في رد بلال:

بلال:سمعا لأمر الآمر*** و مرحبا بالزائر.[1]

أمية: خذوا العبد فغلوه *** و في الرمضاء صلوه

بلال:فأحس تحت الصخر جسمي رازقا *** و أحس روحي في السماء مقيما

بلال:يا جسم صبرا ما شفيت فهكذا *** شقيت جسوم الأنباء قديما

أصبر يا جسم على حرّ القضاء فإنه *** حلو إذا بقي الفؤاد سليما

إن التتابع الصوتي لأصوات المد أكسب الأبيات نوعا من الراحة الداخلية فبلال يعاني ظاهريا(العذاب الجسمي الذي يسلط عليه من قبل أمية و رجاله) و لكنه مكسوٌ بالإيمان،أي بالاطمئنان و الراحة الداخلية المنبعثة من الفؤاد؛فالجسم يعاني القهر و لكن الروح و الفؤاد تلفهما السلامة و الطمأنينة و يكفي أن ينادي بلال نفسه؛ فيدعوها إلى الصبر و الإقتداء بشقاء الأنبياء قائلا :

يا جسم صَبْرا ما سقيت فهكذا شقيت جسوم الأنبياء قديما

فالكلمات السابقة الذكر(ضياء،الزائر،الرمضاء،السماء،الأنبياء، القضاء)اقترنت فيها بأصوات المد "الألف" بالهمزة؛فأكسبها ملمحا صوتيا دل في غالبه على التحلي بالصبر و الامتثال لقضاء الله و قدره،خاصة البيت السابق الذي ينادي فيه بلال جسمه(يا جسم) ؛فبالإضافة إلى اقتران الهمزة بأصوات المد " الألف" اقترنت هذه الأخيرة بأسلوب النداء، "يا" و هذا الأخير يعد من الأساليب

التي تستدعي الإطالة حتى يتحقق الإسماع و التوصيل للمعنى؛فقد أدت أصوات المد مع الهمزة و أسلوب النداء معنى دينيا و سلوكيا عظيما،ألا و هو التحلي بالصبر و هو السمات التي يدعونا الله سبحانه و تعالى إلى التحلي و الاتصاف بها ،و شخصية سيدنا بلال خير مثال على ذلك؛فهي شخصية فذة،قوية،متشبثة بالصبر و الإيمان.

أثر الحركة الإعرابية في التشكيل الصوتي:

اهتم الدرس اللغوي العربي القديم بالحركة الإعرابية و تبريرها و العامل فيها؛و لكن بشيوع الدرس اللغوي الحديث،تغيرت الوجهة؛فأصبح الاهتمام منصبا على الحركة الإعرابية و علاقتها بالنص من

[1] محمد العيد آل خليفة نفس المرجع السابق – ص 18/17/15/6 على التوالي

الناحية الصوتية و الدلالية،و هذا "مما يؤكد ارتباط الظواهر الصوتية ارتباطا كاملا بالنحو؛العلامات الإعرابية فهي دلالات صوتية[1]"

والضمة بإحدى هذه الحركات ؛فهي تتميز بثقل مخرجها؛فترتفع مؤخرة اللسان عند النطق بها،مما يجعل المخرج معها فيه تضييق يكون لذلك أثر على الصوت الموافق لها؛ فالكلمات التي لحقها ضمّ في نصنا،تدل في عمومها على الثبات و القوة و التمكن " فدلالة الثبات في اختيار الرفع " الحمدُ لله[2]" فالرفع أقوى من النصب مع أن التعبير بالنصب جائزا فتقول حمداً لله"؛و تأكيدا للثبات و التمكن و القوة اختيرت الضمة لأداء المعنى و القصد،خاصة ما تعلق منها باسم الفاعل أو المبتدأ.

و من النماذج التي احتوت هذه الحركة،و أثرت في التشكيل الصوتي لأبياتنا الشعرية،نجد: الكلمات التالية (سليلُ، الخلاصُ ،أميةُ ،لذيذُ ،خصمُ ،سارقُ، آبقٌ ،محمدٌ الويلُ، بلالُ،...الخ.

فقد تراوحت الكلمات بين المبتدأ و اسم الفاعل فسارق اسم فاعل، و خصمٌ مبتدأ،و أميةُ مبتدأ،و محمدٌ فاعل، الويلُ مبتدأ مؤخر و هكذا...؛فالضمة أدت معنى الثبات في القصد ،فمؤمنٌ أُطلقت على سيدنا بلال ،فالإيمان صفة ثابتة فيه و قوية ،مهينٌ فالهيمنة تكون لله سبحانه و تعالى ؛ فهو المهيمن و المسيطر على كل شيء و لذلك نلمس فيها ثباتا و تمكنا و قوة. و كذلك الشأن لباقي الكلمات المضمونة؛فالضمة أثرت على الكلمات؛حيث أضفت قوة و تأكيدا و ثباتا،لا نجده في الفتحة؛هذه الأخيرة التي نجد فيها خفة،فيتسع المخرج الصوتي عند أدائها أكثر من خيرها في الحركات فلا تشكل معناه في نطقها؛فقد ارتبطت هذه الحركة مع الألفاظ التي تشعر بالراحة و الهدوء و الاطمئنان،خاصة بعد التعب و امتطاء المصاعب و هذا ما نجده في المعاناة التي عاناها بلال، من رق و عبودية و عذاب؛ انتهى براحة نفسية و هدوء فور إعلان بلال دينه صراحة و أمام الملأ، فهو لا يأبه لأحد مهما كان فعقيدة الإيمان فيه قوية و صحيحة لا يزعزعها عذاب و لا رق و لا هوان ؛فجأة يهتف هاتف خطيٌ يسمع صوته و لا يرى؛ليخفف العذاب عن بلال،و يزعزع فيه الأمل والصبر فيرسل كلمات قوية تشعر بالراحة و الهدوء،و الاطمئنان عبرت عنها حركات الفتحة

الخفيفة التي جاءت بعد التعب و المصاعب؛لتضفي خفة و هدوءا و راحة.يقول الشاعر على لسان الهاتف الخطيّ: هاتف:.............................

إليه أمر الوَرىَ   ماَ عنه من ملتحد[3]

---

[1] كشك احمد- من وظائف الصوت اللغوي –محاولة فهم صرفي و نحوي و دلالي- ط1- ص 12

[2] جار الله محمود الزمخشري- الكشاف- دار الفكر للطباعة و النشر بيروت- ج2- ص 38

[3] محمد العيد آل خليفة نفس المرجع السابق – ص 20

بلال كن ناجيا مستعصماً بالجلد

لا تخشى أي إمرىء آذاك في المعتقد

بلال كن راجيا خيرًا قريبَ الأحد

فعن قريب ترى فكاًّ على خير يد

....

سيستقر الهدى في ظل هذا البلد

و يخذل الله من بغى به و جحد

بشرْ خصوم الهدى في عيشهم بالنكد

فالكلمات (الوَرَى، ثَابِتًا ، مستعصماً ، رَاجِيًا ، خَيْرًا ، قَريبَ ، فكًا ، بغىَ) اشتملت على الفتحة الخفيفة المؤدية للمعنى و المتناسبة مع القصد ألا و هو التخفيف عن بلال و وعده بالنصر و النجاة و باستقرار الهدى و انتشاره في البلاد.

هذا مختصر وجيز عن أثر الحركات الإعرابية في تشكيلنا الصوتي خاصة لفتحة و الضمة؛ هذه الأخيرة التي طالما لازمت المواقف الصعبة و الشديدة لتكون خير ممثل للثبات و القوة و التمكن ؛على غرار الفتحة التي اختيرت لتخفيف و الراحة و ذلك لخفتها و طلاقتها؛ فهي من الحركات التي لا تشكل معاناة في نطقها؛ لذلك عبّرت بخفتها عن مواطن الراحة و الهدوء و الاطمئنان.

الوزن و القافية:

إنّ موسيقى الشعر العربي تقوم على الوزن و القافية باعتبارهما إطارا خارجيا لها؛فهذه الدراسة – الموسيقى الخارجية- تعنى بدراسة البحر و القافية و ما يتعلق بهما من مقاطع صوتية و أحكام حذاقة الشاعر و عبقرية ؛حيث أكد الكثير من الدارسين المحدثين أن "للقافية و الوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث[1]" ؛فالشعر جميل بوزنه و قافيته و بالتوالي مقاطعة و تكرارها المنسجم ، و يقول في هذا الصدد الدكتور إبراهيم أنيس : "الشعر جميل بعضها،فتسمعه الآذان موسيقى و نغما منتظما؛فالكلام الموزون ذا النغم الشجي يجعلنا نستوعب تجربة الشاعر،و بذلك تتفاعل معه و ندرك معاناته الحقيقية؛فالشعر كما يقول إبراهيم أنيس:"ما هو في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس،و تتأثر بها القلوب،و هذا ما تبرزه لنا عواطف الشاعر من فرح أو حزن،و من دلالات نصية،تعبر عن فرحة أو ليأسه و حزنه." فالنفسية في الفرح غيرها في الحزن و اليأس ،و نبضات

[1] محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث- دار العودة بيروت – د/ط- 1982- ص47

قلبه يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ، و لكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع ،و لا بد أن تتغير نغمة الإنشاء تبعا للحالة النفسية؛فهي عند الفرح و السرور سريعة متلهفة مرتفعة،و في اليأس و الحزن بطيئة لذلك كان من الطبيعي أن يختار شاعرنا – محمد العيد آل خليفة – من الأوزان و القوافي ما يناسب عواطفه و يعبر عن دلالاته النصيّة[1]"؛

ولنبدأ بـــ:

أ -الوزن و الإيقاع

إن الأساس اللغوي الذي أقام عليه الخليل عروضه بسيط جدا " و هو التمييز بين الحركة و السكون...و قد ضبطت هذه الأشكال بكلمات مشتقة من حروف" فعل" المستخدمة في الميزان الصرفي وهذه هي التفاعيل.فالتفاعيل لا تغدر في واقع الأمر أن تكون تصويرا للنظام العروضي لا تحليلا له... و قد قسمت إلى وحدات أصغر منها..هي الأسباب و الأوتاد، وهو الأساس الذي أتام عليه الخليل بحوره الشعرية بمختلف أوزانها و تفعيلاتها؛ و لكن و مع ظهور الدراسات الحديثة تغيرت النظرة إلى الأجزاء التي زدت إليها التفاعيل – الأسباب والأوتاد- فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية...ثم كيف يمكن أن تعدّ الأسباب و الأوتاد أجزاء و نحن لا نقدر أن نحلل إليها كلمة مثل "الله" أو "امتد" أو استقام" ؟ " و هذا ما هيأ لهم اعتبار المقاطع أساس الأوزان العربية وضعا جديدا للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب [2]،و قد أضاف إبراهيم أنيس عنصرا جديدا أو عملا آخرا ألا و هو النغمة الموسيقية،"النغمة الموسيقية خاصة يراعيها نشد الشعر و يدل عليها

أنيس بالاصطلاح الإنجليزي intonation "وقد ترجم هذا المصطلح و في موضع آخر بـــ 'موسيقى الكلام[3]' و نعني بذلك اختلاف درجات الصوت في المقاطع و الكلمات.

و مجمل القول أن الوزن أو الإيقاع يعرف إجمالا بأنه:حركة منتظمة و التئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية و متشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام،و تميز بعض الأجزاء عن بعض، في كل مجموعة شرط آخر ،إذ أن سلسلة الحركات أو الأصوات إذا انعدمت منها هذه القيم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة[4]"

---

[1] إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص 17/07

[2] شكري محمد عياد- موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية –دار المعرفة القاهرة- ط2 –نوفمبر 1978- ص 31/29

[3] إبراهيم أنيس – نفس المرجع السابق- ص 104/151

[4] شكري محمد عياد – نفس المرجع السابق – ص 57

" فالوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل و الرجز مثلا،أو متجاربة كما هو الحال في الطويل و البسيط و غيرهما،إذ نرى التفعيل الأول مساويا للثالث و الثاني مساويا للرابع[1]" ، ويبقى تساوي التفاعيل أو تجاوبها مرتبطا بالحالة النفسية التي يمر بها الشاعر و هو ينظم أبياته.

نرمي في هذه المعالجة إلى استجلاء خصائص البنية العروضية عبر موسع للتظاهرات الإيقاعية التي تولدها الأوزان الشعرية المستخدمة في مسرحية "بلال بن رباح" لـــ: محمد العيد آل خليفة ،و التي هي موضوع الدراسة. و من ثم سنحاول بناء تصنيف الأبيات الشعرية على أسس عروضية من أجل الوصول إلى نتائج تتعلق بطبيعة التشكل الصوتي.و سنأخذ بعض الأبيات من بعض المشاهد محاولين التعرف على التفعيلات التي أتت عليها و من ذلك نأخذ الفصل الأول من المسرحية و التي أتت مشاهدها على البحور التالية:

المشاهد	البحر
الأول	المجزوء الرجز
الثاني	المجتث
الثالث	الهزج و الوافر
الرابع	الهزج ثم الوافر
الخامس	الطويل
السادس	الطويل ثم الهزج
السابع	الطويل
الثامن	الهزج

و هذه نماذج من المشهد الأول الذي كانت تفعيلاته من بحر مجوؤ الرجز :

أمية:

فَافْرِشْ لَهُمْ على العرا   ما تنتقي من الفرا

[1] محمد مندور – الشعر العربي – جامعة الإسكندرية- ص 144/ضمن موسيقى الشعر العربي لـــ:شكري محمد عياد- ص 61

0//0//__0//0/0/ 0//0//_0//0/0/

مستفعلن___متفعلن مستفعلن___متفعلن

و نعمة الأطيار و نسمة الأسحار

0//0/0/_0//0// 0//0/0/__0//0//

متفعلن_ مستفعلن متفعلن_ مستفعلن

هُمْ رفقتي منذ الصّغر و عُدَتي عِنْدَ الغير

0//0/0/_0//0/0/ 0//0/0/_0//0//

مستفعلن_ مستفعلن متفعلن_ مستفعلن

بلال:

سَمْعاً لأمر لِآمِرِ و مرحبا بالزّائر

0//0/0/_0//0/0/ 0//0/0/_0//0//

مستفعلن_ مستفعلن متفعلن_ مستفعلن

أتت الأبيات السابقة على نغمات و إيقاعات مجزوء الرجز ؛هذا الأخير الذي سمّي رجزا لأنه " تتوالى فيه حركة و سكون يشبه بالرجز رجل الناقة و رعدها،و هو أن تتحرك و تسكن ثم تتحرك و تسكن،و يقال لها حينئذ رجزاء[1]"؛فجاءت الأبيات من مجزوء الرجز ،لأن محمد العيد "لم يكن يخضع الحوار المسرحي لتفعيلات البحر كما هي..وإنما كان يخضع التفعيلات للموقف و الجملة،فتجيء التفعيلات لذلك مبتورة،كما لاحظنا ذلك سابقا؛فأمية بن خلف يحس بالتفاخر و الإعجاب بالنفس و لذلك كان مجزوء الرجز لائقا و مناسبا لموقف أمية؛و قد أصاب التفعيلات السابقة زحاف وهو:عبارة عن حذف الثاني الساكن من الثاني التفعيلة.[2]" فأصبحت متفعلن بدلا من مستفعلن.

أما المشهد الثاني،فجاءت موسيقاه على إيقاعات المجتث هذا الأخير الذي يتماشى و مشاعر الهوان و الظلم و خيبة الأمل التي كان يحس بها بلال؛فالمجتث من البحور إلي تتميز موسيقاه بالحزن و الهدوء و هذا ما يتماشى و الموقف الذي وقع فيه بلال.

بلال:

كَتَمْتُ دِيني كَتْما لَمْ أَدّخِرْ فيه وُسْعا

---

[1] الدمنهوري –الحاشية الكبرى على متن الكافي –ص53/ضمن موسيقى الشعر العربي ص 127

[2] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي- العقد الفريد - شرحه و ضبطه و صححه و رتب فهارسه :أحمد أمين،أحمد الزين،إبراهيم الأنبا ري- مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر-1946-ج 5- ص426

0/0/0/_0//0//   0/0//0/_0//0/0/

متفعلن___فالاتن   مستفعلن___فاعلاتن

لَوْ يعْلَمِ القَوْمُ أنِّي   عِفْتُ الطّواغيتَ جَمْعا

0/0//0/_0//0/0/   0/0//0/_0//0/0/

مستفعلن___فاعلاتن   مستفعلن___فاعلاتن

تالله لسْتُ بِداعِ   ما لا يعي حين يُدْعى

0/0///_0//0/0/   0/0//0/_0//0/0/

مستفعلن___فعلاتن   مستفعلن___ فاعلاتن

كيْف الخلاصُ فإنّي   وقَعْتُ في شَدْقِ أفعى

0/0///_0//0/0/   0/0//0/__0//0//

مستفعلن___فعلاتن   متفعلن___ فاعلاتن

تفعيلات حملت معها معاني الظلم و الهوان و الانكسار،فجاءت موسيقاه حزينة هادئة عبّرت عنها النغمات المجتثة الهادئة ،إلا أن هذه الأخيرة قد لحقتها زحافات و هو حذف الثاني الساكن من " فاعلاتن" فأصبحت " فعلاتن" إضافة إلى مجيء "مستفعلن" ،"متفعلن" و هذا جائز و حسن،كما يقول إبراهيم أنيس " و نرى أن مستفعلن تجيء أحيانا متفعلن و كلاهما حسن جدا[1]".أما عن بعض العلل التي أصابت البحر علة التشعيث : "و هي حذف أول أ ثاني الوتر المجموع في "فاعلاتن" فتصبح "فالاتن" أو فاعاتن [2]" و نجد في البيت الأول "فالاتن"

لقد جاءت إيقاعات المجتث و موسيقاه متجاوبة و متناسبة و لحظات الهوان و الانكسار و الظلم التي أحس بها بلال.

أما إذا انتقلنا مثلا إلى المشهد الخامس من الفصل الأول،فسنجد البحر الوافر بتفعيلاته المعهودة مفاعلتن -مفاعلتن - فعولن/مفاعلتن- مفاعلتن-فعولن مع بعض الزحافات التي تلحق بتفعيلاته؛إضافة إلى مجزوء الوافر؛ كما قلنا سابقا لم يتقيد ببحر واحد في المشهد الواحد؛فالبحور الشعرية عنده تتماشى مع المواقف النفسية لشخصيات المسرحية.يقول الشاعر على لسان أمية:

و ماذا كان منه فليس عهدي   به إلا بصيرا بالصواب

---

[1] إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – ص 115

[2] عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه –دراسة و تطبيق في الشعر الشطرين و الشعر الحر – دار الشروق للنشر و التوزيع –عمان- ط1- 2007- ص 116

0/0//--0//0/0//--0/0/0//　　0/0//--0//0/0//--0/0/0//

مفاعلتن-- مفاعلتن—فعولن　　مفاعلتن-- مفاعلتن—فعولن

فجاءت تفعيلات الوافر على وزن" مُفَاعَلْتُنْ " ،يسكن الألم و هذا جائز و حسن و من مجروء الوافر نجد الأبيات التالية و هي من المشهد نفسه:

عقبة: يَزُورُ مُحَمَداً يسرّا

0/0/0//--0/0/0//

مفاعلتن—مفاعلتن

أمية: أَحَقًا؟

0/0//

مفاعل

فقد أصاب التفعيلة الأخيرة (مفاعلتن) قطفٌ و القطف " عبارة عن إسقاط السبب الخفيف و إسكان المتحرك قبله و لا يكون إلا في الوافر"[1] و هو سكون علة و زحاف ،فتحولت مفاعلتن بالحذف إلى مفاعل و تعود مرّة أخرى الأبيات إلا الوافر بتفعيلاته السابقة الذكر:

عقبة: أَجَلْ و ينالُ منّا بالسّباب

0/0//--0//0/0//--0/0/0//

مفاعلتن-- مفاعلتن-- -- فعولن

تراوحت إسقاطات المشهد السادس بين البحر الطويل و الهزج ؛فمن الطويل نجد قول الشاعر على لسان أمية :

أمية: بلالٌ أَتاني اليوم أنك سارقٌ

0//0// --/0// --0/0/0// --0/0//

فعولن-- مفاعيلن-- فعول—مفاعلن

بلال: أنا سارقٌ؟

0//--0/0//

فعولن—مفاْ

أمية: مذُ صرت للوقت سارقاً

[1] أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي – نفس المرجع السابق – ص 427

0//0// --0/0// --0/0/

عيلن-- فعولن-- مفاعلن

و أيضا أتاني اليوم انك آبقٌ

0//0// --/0// --0/0/0// --0/0//

فعولن-- مفاعيلن-- فعول—مفاعلن

بلال: أنا آبقٌ؟

0//--0/0//

فعولن-- مفاْ

لقد جرأ محمد العيد مقطوعة إلى التفعيلات حسب متطلبات الحوار و بذلك دخل في زحافات و علل ،قد لا يرتضيها العروضيون،فحذفت أجزاء كاملة من التفعيلات كما هو الحال في التفعيلة الأخيرة "مفا" ،حيث حذفت "عيلن" كما أصاب تفعيلة "فعولن" زحاف الفيض "و هو ثاني زحاف يعتري خامس تفعيلة و هو حذف الخامس الساكن[1]" حيث سقطت نون "فعولن"فبقيت فعول و لذلك سمي مقبوضا زحافات و يملل ،لحقت الأبيات الموالية،و هي من بحر الطويل أيضا؛يقول الشاعر على لسان أمية

أمية: صبأت إذا؟

0//--0/0//

فعولن—مفاْ

بلال: آمنت بالله وحده

0//0// --0/0// --0/0/

عيلن-- فعولن—مفاعلن

فما كان غير الله ربّا و خالقاً

0//0// --/0// --0/0/0// --0/0//

فعولن-- مفاعيلن-- فعول—مفاعلن

و أسلمت سرّا مذ عرفت محمداً

---

[1] أبي عمر بن محمد بن عبد ربه الأندلسي – نفس المرجع السابق – ص 426

//0/0-- //0/--//0/0/0-- //0/0

فعولن-- مفاعيلن-- فعول—مفاعلن

و صرت مقرّاً بالشهادة ناطقاً

//0/-- //0/0/0-- //0/--//0/0

فعول-- مفاعيلن-- فعول-- مفاعيلن

أمية: غويت فتب يا عبد

//0/-- //0/0/0/

فعول-- مفاعيلن-- فـــ

بلال: ما أنا تائب

/0-- /0/0//0

لن-- متفاعلن

أمية: أتاني و فاقي ؟

//0/0-- //0/0

فعولن-- مفاعي

لن تراني موافقا

/0-- //0/0-- //0//0

لن – فعولن—مفاعلن

في المشهد نفسه نجد بحرا آخرا و هو الهزج بتفعيلاته المعهودة " مفاعيلن – مفاعيلن/ مفاعيلن – مفاعيلن". يقول الشاعر على لسان أمية: و عتبة:

عتبة :أرى بالعبد وسواسا	و أعراض ضني معدي
//0/0/0-- //0/0/0	//0/0/--//0/0/0
مفاعيلن—مفاعيلن	مفاعيل-- مفاعيلن
نادي كاهن الحي	و نستفتي و نستهدي
//0/0/0-- //0/0/0	//0/0/0-- //0/0/0
مفاعيلن-- مفاعيلن	مفاعيل-- مفاعيلن

و قد جاءت أبيات المشهد السابع؟، على إيقاعات البحر الطويل، كالآتي:

بلال: أتدعون لي يا قوم كاهن حيكم ذروه و أعفوني فمالي و ماله؟

0//0// --0/0// --0/0/0// --0/0// 0//0// --/0// --0/ --0/0// --0/0//

فعولن- مفاعي- لن-- فعول-- مفاعلن فعولن- مفاعيلن- فعولن -- مفاعيلن

عتبة: عساه يداويك أو يرقيك يا عبد

0//0// --0/0// --0/0/0// --0/0//

فعولن- مفاعيلن- فعولن -- مفاعيلن

أمية: فأستجب إلى كل ما يدعوك واسع مقامه

0// --0/ 0/0// --0/0// --0/0/0// --0/0//

لن—مفاْ فعولن- مفاعيلن- فعولن – مفاعي

تفعيلاته زحافات تحذف الساكن الأخير من "فعولن" و حذف "لن" من "مفاعيلن" فتحولت إلى "مفاعي"و هذا ما يسمى بعلة الحذف،و هو حذف الخفيف الأخير من التفعيلة فتصير "مفاعيلن" ،"مفاعي" ، كما نجد زحافا يدعى بالزحاف الكف ، وهو حذف الساكن الأخير من التفعيلة فتصير مفاعيلن ---مفاعيلُ.و نأتي إلى المشهد الأخير من الفصل الأول ،فنجده قد نظم على وزن الهزج بتفعيلاته " مفاعيلن—مفاعيلن/مفاعيلن—مفاعيلن" على النحو الآتي:

عتبة:أتانا كاهن الحي فلا نحذر من سيء

0/0/0// --0/0// 0//0//--/0/0//

مفاعيلن—مفاعيلن مفاعيل—مفاعلن

الوليد:سيكفينا أخا العين

0/0/0// --0/0//

مفاعيلن—مفاعيلن

أمية: فحيوا الشيخ حيوه

0/0/0// --0/0//

مفاعيلن—مفاعيلن

جميعا: ألا أهلا بمولانا و اسمي قومنا شانا

0/0/0// --0/0// 0/0/0// --0/0//

مفاعيلن—مفاعيلن مفاعيلن—مفاعيلن

دعوناه فوافانا عليه النّور يكسوه

0/0/0// --0/0// 0/0/0// --0/0//

مفاعيلن—مفاعيلن مفاعيلن—مفاعيلن

أتى مستوصف الأمة أتى الأسى من أللمه

0/0/0// --0/0// 0/0/0// --0/0//

مفاعيلن—مفاعيلن مفاعيلن—مفاعيلن

و هكذا تتواصل باقي الأبيات على النغمات الهزج ،هذا الأخير الذي يعد "وزنا قصيرا غنائيا جميل إلى تعداد الصفات و تكرار الأجزاء ،و مواصلة الحوار..و خاصة في القصائد الحوارية أو التعليمية[1]"و هذا ما يتناسب و طبيعة نصنا الشعري،فهو رواية شعرية مسرحية تعليمية لتلاميذ المدارس؛أو هي بالأحرى "دراما شعرية تاريخية دينية و هي ذات فصلين تعالج الصبر و قوة اليقين الإنساني في الحياة و كيفية مجابهة الظلم و الطغيان،رغم شدة العقاب و الحرمان[2]"، و بذلك يكون تعليم الذات و حثها على التزويد بالصبر و الثبات و العزيمة و على هذا النحو تستمر مشاهد المسرحية "التي خرج فيها محمد العيد على نظام عمود الشعر الصارم، وسنحاول فيما يلي أن نلخص باقي المشاهد من الفصل الثاني من خلال الكشف عن البحور التي جاءت عليها:

المشاهد	البحر
الأول	الخفيف
الثاني	المجتث
الثالث	الطويل
الرابع	مجزوء الرجز
الخامس	مجزوء الرجز
السادس	المجتث
السابع	الهزج / مجزوء الرجز
الثامن	الطويل
التاسع	الطويل

[1] عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي – ص 116

[2] نور الدين عمرون – المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2002 شركة تبنيت –باتنة –د/ط- 2006- ص 123

و بذلك ،تكون قد أحطنا بأهم البحور التي نظمت عليها مسرحيتنا،التي تنوعت من مشهد إلى آخر ،و كانت تتماشى و المواقف النفسية لشخصيات المسرحية،و لكن وجدنا أن شاعرنا "لم يخضع لسيطرة تفعيلات البحور في كل بيت بحيث يضع الكلام على مقاسها[1]"؛فكان يجزئ تفعيلاته حسب المعنى المراد و متطلبات الحوار و الموقف النفسي.

بـــ:القافية:

القافية لغة من "قفا ُره يقفوه قفوا...أثر فلان إذا تبعه ...القافية آخر كلمة من البيت سميت قوافي في الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض[2]" و قد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى:{ و لقد آتينا موسى الكتاب و قفينا من بعده بالرسل} " سورة البقرة – 85- و في قوله تعالى: {ثم قفينا على آثارهم برسلنا} سورة الحديد – 27- ، أمّا على مذهب الخليل فهي تعني: " من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة التي قبل الساكن الأول[3]"

وللقافية أهمية بالغة؛فهي ركن من أركان الشعر الأساسية حيث عرفه القدماء " بأنه قول موزون مقفي يدل على معنى[4]"

وبذلك تكون القافية ،شأنها شأن الوزن في الاختصاص فهي: " شريكة الوزن في الاختصاص ،و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية[5]" و قد أكد هذا التعريف قدامة بن جعفر في كتاب نقد الشعر بقوله: " إن بنية الشعر إنما هي التقفية ،فكلما كان الشعر أكثر اشتعالا عليه كان أدخل له في باب الشعر و أخرج له عن مذهب

النثر[6]"و بذلك يكون للقافية الدور الكبير في تثبيت أوزان العرب،بل كانت الدرع الحصينة الواقية لكل المحالات الهدامة لموزون الشعر. و تحطيم أضلاع بنائه ،يقول بن جني :" و من ذلك ما تستعمل العرب من إشباع مدات التأسيس و الردق و الوصل و الخروج عناية بالقافية، إذا كانت للشعر نظاما و للبيت اختتاما.[7] "

---

[1] محمد ناصر – الشعر الجزائري الحديث – ص 208/210

[2]ابن منظور – لسان العرب –ج 15- مادة قفا- ص 185

[3] ابن منظور- نفس المرجع السابق-ص 195

[4] قدامه بن جعفر –نقد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي- مكتبة الأزهرية مصر- ط1- 1980- ص64

[5] ابن طبا طبا العلوي – عيار الشعر تحقيق طه الحاجري و محمد زغلول سلام- دار المعارف مصر- د/ط- د/ت- ص05

[6] قدامة بن جعفر- نفس المرجع السابق – ص90

[7] ابن جني – المحتسب في التبيين وجوه شواط القراءات –تحقيق علي النجدي ناصيف –المجلس الأعلى القاهرة – ج2-ص 209/ضمن :محمد الشيخ أحمد في علم القافية- د/ط – 1993/1042-ص7

أما ما يميز القافية عن الوزن كونها اختيارية؛فهي مجال اختياري متاح للشاعر لأنها: ليس أداة أو وسيلة تابعة لسيء آخر بل هي عامل مستقل،صورة تضاف إلى غيرها ، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى[1]" ، و هذا ما يميزها عن الوزن الذي يقوم على نموذج يضبط سلفا،كما نجد تعاري أخرى للقافية أهمها أو أشهرها أنها : " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية [2]" اما التعريف الذي يأخذ بالمقطعية أي نظام المقاطع الصوتية فنجد أن القافية هي مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا مهما كان عددها في القوافي المفردة أو لأن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره و عجزها كما في القوافي المزدوجة[3]" ،و بذلك تكون القافية المكون الأساسي مع الوزن في نظم الشعر و إقامته .

كما أتينا إلى تتابع قوافي شعر محمد العيد في مدونته فسنجد أن حروف روية في مسرحيته تسير في كمها على النحو الآتي:

---

[1] ينظر-كوهن-بنية اللغة العربية- ص74/ضمن حسن ناظم –البنى الأسلوبية-دراسة في أنشودة المطر للسياب- المركز الثقافي العربي –ط1- 2002- ص99

[2] إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر- ص 246

[3] علي عبد الرضا- موسيقى الشعر العربي – ص 168

حرف روي	تواتره العددي في الأبيات
العين الموصولة بالألف	17
الباء	24
الباء الموصولة بالألف	05
الباء الموصولة بالهاء	01
القاف	09
القاف الموصولة بالألف	14
القاف	09
الدال	30
الدال الموصولة بالياء	05
اللام	26
اللام الموصولة بالهاء	10
اللام الموصولة بالياء	04
النون	06
النون الموصولة بالياء	08
النون الموصولة بالألف	02
الراء	04
الياء	02
الياء الموصولة بالألف	13
الميم الموصولة بالألف	08
الهاء	14
الفاء	01
السين	01

و سأعتمد على تقسيم إبراهيم أنيس لأحرف الروي و تصنيفها بحسب درجة شيوعها في الموروث الشعري الغربي ، على النحو الآتي:

أحرف شائعة و هي (ل، ر، د، ن، ب، م، س، ع)

أحرف متوسطة الشيوع (ف، ح، ك، ء ،ج، و، ق)

أحرف قليلة الشيوع: و هي (ص، ض، ط، هـــ، ث، ت)

أحرف نادرة الشيوع: و هي (غ، ذ، ظ، ز، خ، ش، و)[1]

ومن خلال عرض أحرف الروي في مسرحيتنا وصلنا إلى نتيجة و هي؛ التطابق النسبي في تواتر روي شعر محمد العيد مع ما خرج به إبراهيم أنيس؛حيث بلغت نسبة الأحرف الشائعة كروي الحروف الآتية : " ع ، ب، د، ل، ن، ر، م، س" و هي ثمانية أحرف من مجموعها البالغ ثمانيا.

أما الأحرف المتوسطة الشيوع فقد بلغت ثلاثة أحرف من مجموعها البالغ سبعا و في ما يتعلق بالأحرف القليلة الشيوع فقدرت بحرفين و هما "هـــ ، و ث" من مجموع قدره ستة أحرف.أما الحروف النادرة الشيوع، فلم ترد رويا في شعر محمد العيد.

إن توظيف شاعرنا لأحرف روية ارتبطت ارتباطا وثيقا بإحساسه ،و ذاتيته فاختياره مثلا لحرف الدال كروّي جاء ليعبر عن الثبات و القوة ،و الصلابة التي تحلى بها بلال.كقوله على لسان بلال :

بلال: أحد أحد ***أحد أحد

سبحانه *** هو الصمد

لا والد *** و لا ولد

إلى أن يقول:له العلا *** على الأبد

أما عن اختيار "الهاء" كوصل للروي و هي صوت مهموس ، يكشف عن الهدوء و السكون ،و من ذلك قوله:

بلال: معاذ الهدى أن أسمع اليوم قوله *** لكاهن حي أو أقر ضلاله؟

وما بي من داء و لا مس جنة *** و لا طارق بالسوء أرجو زواله؟

إلى قوله:و هل لي أن تستقل جميعا *** بخلق ذباب أو تصوغ مثاله؟

---

[1] إبراهيم أنيس – نفس المرجع السابق- ص 248

إن اختيار الألف كوصل للروي"العين" و هي من الأصوات المدية اللينة و الطويلة التي تتناسب و طول النفس،و التي تستغرق زمنا طويلا في إخراجها ،خاصة إذا اتصلت الأصوات القوية و الشديدة و المجهورة ،كالعين مثلا. هذا الصوت يخرج من وسط الحلق، فهو من حروف التوسط و من ذلك قول الشاعر على لسان بلال:

بلال: آه من الرّق آه ***** قد ضقت بالرّق ذرعا

لو أنني كنت حرّا **** صدعت بالدّين صدعا،إلى قوله:

كيف الخلاص فإني **** وقعت في شدق أفعىفالأبيات جاءت على الروي واحد و هو العين الموصولة بألف مدّ، عبرت عن نفس بلال و هو ينقل معاناته و يشكو آلامه و رقه،متسائلا عن كيفية الخلاص و النجاة من هذا الرقّ و العذاب و الظلم.

أما عن اختيار الشاعر لحرف "الباء" كروي للدلالة على القوة، فهو من الأصوات الشفوية القوية،و قد اختاره الشاعر ليعبر عن القوة التي كان يشعر بها أمية و هو يفتخر بجسمه و نسبه و رفقته و هو يمشي في المسرح فرحا بمقدم الأصحاب و يقول في ذلك:

أمية: أحس بمقدم الأصحاب إنسا *** و أشعر نحوهم بهوى عجاب

قد اقتربوا فكان علي حتما *** جزاؤهم اقترابا باقتراب

ويستمر هذا الروي حتى في المشاهد ألاحقة "الرابع-و الخامس- السادس" ليعبرعن القوة و الفخر و الاعتزاز.فيقول أيضا:

أمية: و ها هم اقبلوا، أهلا و سهلا *** بأخدان الكهولة و الشباب

عتبة: أمية طيب في الأجواد نفسا*** أمية عشت مرعى الجناب

ويستمر الشاعر في نظم أبياته على نغمات هذا الروي "الباء" إلى قوله:

أمية: دعوا لي البحث استقرئه وحدي *** فليس يؤودني كشف الحجاب

فقد كان حضور هذا الحرف كروي من أقوى و من أكثر الحروف شيوعا في نصنا الشعري؛فمحمد العيد كما قلنا سابقا، لم يتقيد ببحر واحد و لا بقافية واحدة وفق ما يقتضيه النظام الخليلي،و ذلك لطبيعة النّص الذي نظمه لنا؛فطبيعة الموقف و الحالة النفسية للشخصيات خاصة أثناء تحاورنا،هي التي تحدد طبيعة القافية و نوع البحر.

هذا عن حروف الروي و درجة شيوعها في مسرحية "بلال بن رباح" أما حركاته فقد جاءت على النحو الآتي:

العلامة	عدد الأبيات
الفتحة	51
الضمة	13
الكسرة	85
السكون	42

لقد أوحت حركات الروي بين الحركة و السكون، و ذلك لطبيعة النص و الحوار المقام بين شخصياته، فهناك أبيات فيها حركة و حيوية و لذلك جاء رويها متحركا لطبيعة الموقف، و في المقابل نجد أبياتا هادئة حزينة اختارت لها رويا ساكنا يتناسب و طبيعتها الهادئة.

و قد تنوعت القوافي في نصنا بين مطلقة،منتهية بمقطع طويل مفتوح و بين مردوفة،و موصولة بهاء و مردونة موصولة بمد هذا من جهة و من جهة أخرى نجد القافية المقيدة و التي جاء رويها ساكنا ،و سنحاول الكشف عن هذه القوافي على النحو الآتي:

1- القوافي المطلقة:

*- **المطلقة المؤسسة:** ما كان رويها متحركا و هي مطلقة مؤسسة ما كان رويها متحركا و اشتملت على ألف تأسيس[1] و من ذلك قوله (أسعى، ينعى، يدعى، أفعى)

*- مطلقة مؤسسة موصولة بهاء : ومن ذلك قوله:(حيُوهُ، يَكْسُوهً، نَرْجُوهُ، أَدْعُوهُ ، تأباهُ ، خَلُوهُ)

*- مطلقة مردفة موصولة رويها متحركا :اشتملت على ردف ، ومن ذلك: بلالُ

*- مطلقة مردفة موصولة بمدّ كقوله: (مطيعا، الأخوانا، صدعا، ذرعا، قرعا، جمعا، سارقا، عالقا، رازقا ، دانقا، مارقا، غارقا)

2- **القوافي المقيّدة:** و من القوافي المقيدة نجد:

[1] محمد بن حسن بن عثمان – المرشد الوافي في العروض و القوافي – دار الكتاب العلمية بيروت- ط1- 2004/1425- ص 169

*- مقيدة مؤسسة :و هي ما كان رويها ساكنا و اشتملت على ألف تأسيس ، ومن ذلك نجد قوله:(حمامه ،للندامة، الكرامه، انتقامه)

*- **مقيدة مجردة:** و هي ما كان رويها ساكنا و لم تشتمل على ردف و لا تأسيس[1]، ومن ذلك نجد قوله (فا سْتَجْبْ، ولدْ، الصمدْ، أحدْ، السندْ، سجدْ، المعتمدْ، يسدْ).

إن شاعرنا محمد العيد آل خليفة في موسيقاه الخارجية أو موسيقى الإطار المرجعي من أوزان الشعر ما يتطلبه الحوار و الموقف " موقف شخصياته" ؛ وحالتهم النفسية ؛فجاءت أوزان شعره وفق ما يتطلبه المعنى و القصد،و هذا ما دفع محمد العيد بالشروع أو العدول عن الخليلي لأن :"الأصل في الحوار المسرحي هو المعنى ،و الموقف ، و ليس هو المحافظة على القافية و عدد التفعيلات على حساب الفن ،إن الحكاية ،و الشخصيات و الأفكار ،و المناظر تتطلب ذلك بل لأن رتابة البحر و القافية قد تصرفان انتباه المشاهدين عن الحكاية و الشخصيات[2]"،و بذلك يكون محمد العيد قد نظم أبيات مسرحية بأوزان تتماشى و مواقف شخصياته و حالاتهم النفسية.

أما القافية، فقد انتقى شاعرنا من أحرف الروي أكثرها شيوعا، و أكثرها تناغما مع تجربته، فكان أنه جعلها مطلقة؛ مردفة، و مؤسسة مرة أخرى، و مقيدة أحيانا أخرى.

- أما الموسيقى الداخلية فقد كانت مجالا لبروز و ظهور المكونات الصوتية المتنوعة ،فوظف شاعرنا أصواته وفق ما يتناسب و يتماشى و حالته النفسية؛و حالة شخصياته و حواره؛فوظف المدّ و الهمس في حالات الحزن و اليأس و الألم و العذاب،يقابله الجهر و سرعة الحركة في حالات القلق و الاضطراب.و نكون بذلك قد وصنا إلى نتيجة مفادها أن الشعر في أغلب الأحوال يخاطب

العاطفة ، و يطرب الآذان بموسيقاه الخارجية، ذات النغمات الموسيقية التي تحتويها أوزان الشعر من جهة، وبموسيقى حشوه ودلالة أصواته وانسجامها وتوافقها من جهة أخرى.

---

[1] نفس المرجع السابق – ص 171

[2] محمد ناصر – الشعر الجزائري الحديث- ص 210

الأصوات القوية											الأصوات الضعيفة						
الجهر	الشدة	الاستعلاء	الإطباق	الصفير	القلقلة	الانحراف	التكرير	التفشي	الاستطال	الغنة	الرخاوة	الهمس	الاستفال	الانفتاح	اللين " وْ – يْ"	الخفاء	بين الرخاوة الشدة
194	38 ح	15	05	14	39	26	02	02	02	25	31	58		19	07	41	91
145	47	18	08	11	32	20	13	02	01	25	26	49		11	09	43	82
140	51	18	06	07	34	18	22	04	03	23	21	45		11	03	16	66
186	86	20	10	15	51	40	17	05	02	28	40	59		15	07	30	83
144	54	17	08	11	32	14	13	01	01	39	34	50		09	04	34	68
411	209	60	14	33	105	71	40	07	04	81	84	153		35	22	93	190
219	104	27	09	17	54	42	15	04	02	44	34	79		18	02	32	107
298	151	40	10	22	90	71	14	12	03	72	83	147		25	10	85	179
267	80	29	13	16	55	32.	18	11	04	67	63	98		14	05	73	120
231	11	44	22	39	80	38	24	07	03	86	95	147		23	08	94	163

																8	
132	81	06	22		96	69	50	04	10	28	39	60	19	20	41	10 2	185
152	45	06	27		143	103	57	//	04	25	61	12 0	31	13	40	17 7	374
94	15	07	13		52	32	37	01	03	06	32	54	05	05	17	78	173
104	32	//	18		57	29	35	//	02	17	23	47	15	07	25	10 3	145
70	13	03	05		36	23	23	01	01	05	19	24	05	02	06	47	95
63	17	07	18		51	28	27	01	01	09	10	37	10	03	20	67	125
89	34	02	18		40	25	25	02	01	13	23	49	05	05	24	73	148

تمـــــــــــهيد:

كانت الغاية الأساسية من الدراسات النحوية،فهم أساليب تأليف الكلام في العربية و بنائه،خاصة أساليب التعبير في آية الذكر الحكيم،كشف و إدراك أسراره و لذا جاء النحو نتاجاً لأنعام الفكر في أسرار تراكيب القرآن الكريم و طرق تأليف الجمل؛و كل ذلك يتطلب جُهداً و عناءً لأنه كان عملاً ذهنياً و ذوقياً يتطلب معرفة بأساليب تأليف الكلام،و نظم الألفاظ أي نسجها في جمل مفيدة في معانيها،مختلفة في بنائها،متباينة في طرائق إسنادها[1] و هذا ما جاء به عبد القاهر الجرجاني حيث جعل النظم للمعاني؛فالنظم في معناه عند عبد القاهر الجرجاني هو :تصور للعلاقات النحوية بين الأبواب[2]،فكانت ألمعاني تذكر في الأبواب النحوية،و قد اعتاد البلاغيون و الباحثون المحدثون في علوم النحو و البلاغة على تسمية ألمعاني بالأساليب،فتحدثوا عن أسلوب ألطلب،وأسلوب النداء،وأسلوب الأمر،و أسلوب النهي....الخ و هذا ما عبّر عنه النحاة القدامى "بمعاني الكلام"،و الدراسة في هذا الباب تقدم على ذكر الأساليب ،و معرفة المعاني الأصلية لكل أسلوب.و ما تخرج إليه من أغراض بلاغية تدرك من السياق[3]؛و بذلك يكون الغرض من دراسة و معرفة معاني الكلام؛إن كان استفهاماً أو أمرًا أو غير ذلك،و هذا ما سأحاول الكشف عنه في هذا الفصل من خلال استعراض أهم الأساليب الواردة في نصّنا ،و سيكون ذلك بتقسيم ألمعاني إلى قسمين:ألجمل ألخبرية و ألجمل غير خبرية "ألإنشائية".

أولاً: الجمل ألخبرية:

1-الجملة ألخبرية ألمثبتة و ألمنفية:

يقول عبد القاهر الجرجاني:إن مدلول اللفظ ليس هو وجود ألمعنى أو عدمه،و لكن الحكم بوجود ألمعنى أو عدمه،وأن ذلك ألحكم بوجود ألمعنى أوعدمه حقيقة ألخبر،إلا انّه إذا كان بوجود ألمعنى من ألشيء أو فيه يسمى إثباتا،و أذا كان بعدم ألمعني و انتفائه عن الشيء يسمى نفيًا...[4]،و سنحاول فيما يلي ألتطرق لهذه ألجمل و سنبدأ بـــ:

[1] كريم حسين ناصح ألخالدي-نظرية ألمعنى في الدراسات النحوية-دار صفاء للنشر و التوزيع-عمان-ط1-1427هـ/2006م-ص363

[2] إبراهيم مصطفى-العوامل لعبد القاهر الجرجاني –ضمن حسان –اللغة العربية معناها و مبناها-ص185

[3] بدوي طبانة-البيان العربي-مكتبة المصرية-المطبعة الفنية الحديثة القاهرة-ط4-1388هـ/1968م-ص171/170

[4] عبد القاهر الجرجاني-دلائل ألإعجاز في علم المعاني-تعليق محمد رشيد رضا-دار المعرفة بيروت-ط3-1422هـ/2001م-ص338

1-1 ألجملة ألخبرية ألمثبتة أو ألمؤكدة:

يدور التأكيد في ألخبر أكثر من غيره أي "ألأمر، ألنهي، ألقسم"، و ذلك لغرض تأكيد خير ألمخاطب.و بذلك يتمكن ألمعنى في نفس ألمخاطب و هو على ضربين كما قال ابن ألسراج :إمّا توكيد بتكرير الاسم و إمّا أن يؤكد بما يحيط به...الأول و هو تكرير الاسم...و ألثاني هو إعادة المعنى بلفظ آخر... [1]، كما يكون التأكيد بأدوات خاصة مثل:أنّ و أنّ و لام الابتداء و إضافة التأكيد بالمصادر و بنون التوكيد الخفيفة و الثقيلة...الخ و من الجمل ألخبرية ألمثبتة التي أوردها ألشاعر بمؤكدات جمة و متنوعة حصا على تثبيت ألمعنى و تقريره في الذهن و تلك هي الفائدة.

و للتوكيد طرق عديدة من أبرزها:"تكرار الألفاظ، ألقسم، ألحروف المشبهة بالفعل أكدّ، إنّ، أنّ، كأنّ، حرف ألتحقيق قد الذي سبق بالفعل ألماضي.و من ألنتائج التي احتوت حبلاً مثبتة بإحدى هذه الطرق نجد:

يقول الشاعر على لسان بلال:

تا الله لَسْتُ بِدَاعِ ما لاَ يَعِي حين يُدْعَى[2]

فالقسم من الأساليب التو كيدية التي تؤكد المعنى و تقوّيه،فبلال يقسم بالله غير حانثٍ،على تَدَعِ دينه؛فأكدّ إصراره على موقفه بالقسم الصريح المكوّن من الأداة "التاء"و من المقسم به و المقسم عليه.

- التوكيد بحرف التحقيق لا"قد" ،هو أحد الطرق لإثبات الجمل الخبرية و تأكيدها،وقد كان حضوره قويًّا في مدونتنا، و من ذلك نجد:

بلال:قدْ خِفْتُ بِالرّق ذرْعا[3]

أمية: قد اقْتَرَبُوا..............[4]

أمية:لقد أسْرعْت ويحك في الجواب[5]

---

[1] أبو بكر محمد بن السري/ابن سراج-الأصول في النحو تحقيق عبد الحسين ألفتلي-مؤسسة الرسالة بيروت-1405هـ/1985م-ص21/19

[2] محمد العيد آل الخليفة- -ص07

[3] المرجع نفسه -ص07

[4] المرجع نفسه -ص07

[5] المرجع نفسه -ص07

بلال:قد كان ذاك حقيقة..........[1]

الثالث:لقد قال حقا...........[2]

ورقة: قد كان إنجيل المسيح ح كا لكتاب المترل[3]

لقد جاءت "قد"مقترنة بالفعل الماضي في اغلب النماذج،تأكيدا للزمن الماضي بدلالته القوية،إنّ "قد" في المثال الثالث التي جاءت على لسان أمية ،فهذه الأخيرة حملت زمنا للماضي المتبقى بالحاضر (قد اقتربوا)؛فرفقة أمية،اشرفوا على الوصول:و لا بد من الإستعداد لاستقبالهم و الترحيب بهم.

أما عن النماذج التي احتوت جملا مثبة بأزمنة تحمل الماضي بإبعاده المختلفة (البعيدة،القريبة،المنقطعة،المستمرة...الخ) فنجد مايلي:

يقول الشاعر على لسان بلال:

بلال:كتمت ديني كتْمًا لمْ أُدَخِر فيه وسعاً[4]

ودنت بالله ربّاً و دينه السمح شرعا

....

كيف الخلاص فإنّي وَقَعْتُ في شدتِ أفعى

أمية:تركت القوم في إثري ألم تمثل أهري

عقبة: يَزُورُ مُحَمَدًا وَ يَنَالُ منّا بِالسباب

أمية:تُغادر ناسرّاً و تأتي محمدا و تهجو له عاداتنا و الخلائقا

وتسمع ما يتلوه فينا محمد فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا

غويت فتُبْ يا عبد

الكاهن:أُعيذُ العبد بالزعزع و بالنجم إذا يلمع

....

أُعيذُ العبد بالهبْهَبِ و بالسّارين في التسببِ

أمية: خُذُر العبد فعلوه ....

---

[1] المرجع نفسه -ص07

[2] المرجع نفسه -ص07

[3] محمد العيد آل الخليفة -ص07

[4] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح- ص 22/19/11/08/07

بلال :

قيّدوني نكاية بحديد فتٌّ في ساعدي مُنْذُ قيدوني[1]

وضعوني على الحجارة مُحنماةً ....

نسبُوا إلي الضلال إفكاً وزوراً و رموني سفاهة بالجنون

هم يريدون أن أعود إلى الشر ك................................

الصبيان: صبأت يا بن حمامة صبأْت يا بن حمامة[2]

و باقي في النماذج سأدرجها في الجدول المرفق، الذي يحمل الأفعال المثبتة و أزمنتها المختلفة.

[1] نفس المرجع السابق-ص11

[2] نفس المرجع السابق-ص12

الإثبات بالفعل فَعَلَ	زمنه
كَتَمْتُ[1]	الماضي المنتهي بالحاضر
دِنْتُ	الماضي المنتهي بالحاضر
وَقَعْتُ	الماضي المنتهي بالحاضر
تَرَكْتَ	الماضي البعيد المنقطع
يَزُورُ	الماضي البعيد المستمر
يَنَالُ	الماضي البعيد المستمر
تُغادِرُنَا	الماضي المنتهي بالحاضر الماضي
تَهْجوُ	المنتهي بالحاضر الماضي المنتهي
تَسْمَعُ	بالحاضر
غَوَيْتَ	الماضي البعيد المنقطع الماضي البعيد
قَيّدُونّي	المنقطع الماضي البعيد المنقطع الماضي
فُتَّ	البعيد المنقطع الماضي البعيد المنقطع
وَضَعُوني	الماضي البعيد المنقطع
نَسَبُوا	الماضي البسيط
يريدون	الماضي البسيط
رموني	الماضي البسيط
صَبَأْتَ	الماضي المتصل بالحاضر
كَفَرْتَ	الماضي البسيط
أَسَأْتَ	الماضي البسيط
أما تَزالُ	الماضي البسيط
دِنْتُ	الماضي البسيط
صَبرْتَ	
وقيْتَ	

[1] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح –ص24/07

كان حضور الجمل المثبتة صوتّا،خاصة الزمن الماضي البعيد و البسيط تأكيدا إلى التأمل و التجربة التي عاناها بلال خاصة؛فالاستعانة بالزمن الماضي غرضها إيصال المخاطب على استشراف المستقبل،و بذلك نجد قد سخّر الماضي-أحيانا-الخدمة الحاضر و الحال تقول الشاعر مثلا على لسان بلال:

بلال: لَوْ أَنّني كُنْتُ حُرّاً   صدعْتُ بالدّين صدعا

....

لوْ يعلم القوم أنّي   عفتُ الطواغيت جمعا

فقد تجردت الأفعال الماضية (كُنْتُ، يعلم) من زمنها الأصلي لتدل على الزمن المستقبل، بعد أن وقعت فعلا للشرط (لو كُنُتُ، لو يعلم)

و جوابا له (صدعتُ،عِفْتُ)و تلك هي النتيجة المستقبلية التي أراد بلال أن يخلص إليها علّها تعيينه في جمل المخاطب على تقويم و تغيير مسار حياته فلو أنّه كان حرّاً لا لأوامر ربّه و أقام دينه على الطريق الأمثل،فكان اختيار الزمن الأنسب في لحظات التأمل و الأقرار بالعبودية و بالحقائق الأزلية،الإقرار بوحدوية الخالف،بعظمته و قدرته و هي حقيقة عقائدية منجذرة في الماضي اللا متناهي،فكان من الطبيعي أن يربط هذه الحقيقة بالزمن الماضي ،و هذا ما رأيناه سابقا،كذلك نجد هذه الأبيات التي يخبرنا فيها بلال بهاتف الغيب الذي ناداه ليخف عنه و يزوّده بالصبر والتقوى ويدعوه إلى التشبث بدينه و الاستعصام و الثبات ،فبعد أن تلقى كلمات الهاتف قال:

بلال :هاتف من هواتف الغيب نادا   ني فأوحى إلي أمراً عجيبا[1]

....

و أرادني عقبى الأمور   ....

قسما بالذي يواسي المغني   ....

ليستُ أنفكُ ذاكرا بجنابي   ....

فالأفعال الماضي الواردة في الأبيات (نادانِي،أوْحى،أراني،لسْتُ)توحي بقوة بلال العقائدية وإيمان الشديد بالله سبحانه و تعالى،و بعزيمته القوية في ذكر الرحمن بلسانه،داعيا إياه،فهو القريب المجيب لدعوة الداعي إذا دعاه.

[1] نفس المرجع السابق-ص21

و من الجمل المثبتة التي إعتمدت في تثبيتها و تأكيدها على تكرار الألفاظ نجد:قول الشاعر على لسان كل من عقبة و النضر و الوليد و عتبة و هم يمدحون أمية و يتغنون به:

عتبة:أمية طبت في الأجواء نفسا[1]

النضر: أمية عشْتَ مرعي الجناب

الوليد:أمية لم يزل ناديك ظلا

عقبة:أمية لم تزل خير الصحاب

فتكرار لفظ(أمية:جاء تأكيدا الشخص أمية، فهو الممدوح؛ فهو خير الصحاب و الرفقة.
كذلك نلمس تكرارا،ترتب عنه لحْنا شجيّاً،جاء على لسان الصبية و هم يشدون النشيد:

صبأتَ يا بن حمامة   صبأت يا بن حمامة

....

صبأتَ............   ....

صبأت يا.............   ....

تكرر الفعل "صَبَأ ْتُ"مرارا مع كلمات مثل "يا ابن حمامة" ،و ذلك لطبيعة الأبيات؛فهي نشيد و النشيد من سيماته و خصائصه التكرار المكثف ؛حتى يعطي نغما موسيقيا تستسيغه الآذان؛و لكن نشيد الفتية أو الصبية كان مؤلما بكلماته التي حملت معاني السخرية و التعبير،فقد علم الصبية بأمر بلال؛فأخذوا يترنمون و يرمون بلال بالحجارة،إثباتا و تأكيدا منهم على عدم رضاهم لما قام به بلال من سبّ و شتم لآلهتهم و بذلك يكون التكرار من أهم رسائل و طرق التوكيد؛فهو الأنسب و الأصلح لتأكيد المعنى و ترسيخه في الأذهان.

تأكيدا آخرا، جسده المفعول المطلق و من ذلك نجد قول الشاعر:

بلال:

كَتَمْتُ دينِي كتْماً***** ....[2]

و في قول أمية:

[1] نفس المرجع السابق- ص17

[2] محمد العيد آل خليفة-بلال بن رباح-ص07

قد إقْتَرِبُوا...   ....اقتراب باقتراب[1]

أمية:

تَهَيَّأْ لسيْفي اليوم أطْعِنُكَ طعنَةً   ....[2]

أمية:

أَحْسَسْتُ إحساسيْنِ في ثنايا   ....[3]

بلال:

مجد الله لي فأحْسَسْتُ في قَدْ   سي صدى صوْتُه يدُبُ دبيباً[4]

هذا عن الجمل المثبتة، ودلالتها ومعانيها التي يقتضيها السياق والموقف، والحال.

1-2- الجملة الخبرية المنفية:

يكون النفي بالأدوات التي تحقق بها انتفاء الدلالة في تلك الجمل و من الأدوات نجد(لم،ليس،ما،لن) و قد جاء لنسخ و إزالة أية صورة إيجابية يحتمل أن تكون قد ارتسمت سلفا في أذهان النّاس عن بلال بن رباح،الذي ترتبط صورته في الوعي الاجتماعي الديني بصفات الصبر و القوة و التقوى و الإيمان القوّي،ولذا جاءت أغلب الجمل المنفية بل أكثرها على لسان بلال الذي ينفي أن يترك دينه و يتبع همزات الشياطون و كيدهم،فجاء النفي في نصنا بأدوات مختلفة تنوعت ما بين (لن، لم،ليس،ما) و بدلالات يقتضيها السياق و الموقف ،و من ذلك نجد قول الشاعر على لسان بلال:

بلال:..................   كما قال لا أُخْفي عليْكَ الحقائقا[5]

بلال:ما أنا تاَئِبٌ؟[6]

بلال:فلَمْ لي ربا سوى الله حافظاً   و لمْ أر لي ربا سوى الله خالقاً

أمية أجل هذا هو الرأي   فلم تعدل عن العبدِ[7]

بلال:و ما بي منْ داءٍ و لا مسّ جِنَةٍ   و لا طارقٌ بِالسُوءِ أرجو زواله

---

[1] نفس المرجع السابق-ص08

[2] نفس المرجع السابق-ص12

[3] نفس المرجع السابق-ص17

[4] نفس المرجع السابق-ص21

[5] نفس المرجع السابق-ص11

[6] نفس المرجع السابق-ص12

[7] نفس المرجع السابق-ص13

بلال:......................................	فَلَيْسَ لعبْدٍ أنْ يُطيلَ جداله[1]
بلال:تولى الله إنقاذي	فلَنْ أبرح إدعوة[2]
أقلني لست مغرورا	غما أرجوكَ أظفورا
بلال:هم يريدون أن أعود إلى الشر	كِ و لا عودَ لي و إن يشنِقوني[3]
أنا بالله مؤمن لست بالغز	ى و لا الآت مؤمنا فأفتنوني
....	....
قبلت بالرّجم و التعيير محتسباً	و لسْتُ أقبل أن أرْتد عن ديني [4]
بلال:وإذا الورى لَمْ يرْحموك فلا تضِقْ	ذرعا فربك لَنْ يزال رحيما[5]
ثالث:ذوُوه فعنْهُ	الآت لم يكُ راضيا
بلال:لك الشعر ما بي حاجة لكليهما	وإن كنت لم أطعم و أشرب لياليا
هاتف:مجده سبحانه	من سيّد لم يك
أليه أمر الورى	ما عنه من ملتحد
....	....
أبو بكر:...............	....
إلى الآن لم ينفك في القيد رازقا	........................[6]
بلال تقبّل أبا بكر عناقي فلم أجد	جزاء الإحساس غيرعناقي[7]

فقد تنوعت أدوات النفي في الأبيات السابقة فكانت بين "لم،ليس،ما،و لن"و جاءت في أغلبها كما قلنا سابقا على لسان بلال الذي رفض كل أشكال العبودية لغير الله،كما نفي أن يكون قد مسه جن كما ادعى أمية و رفاقه قائلا(:ما بي من داء ،و لا مس جنة،ولا طارق بالسوء)،فتنوعت بذلك طرق النفي،و لكن الأبلغ فيها هو النفي ب"لن"فــ:لن هو أبلغ ألفاظ النفي"[8]،فلن كانت

---

[1] نفس المرجع السابق-ص14
[2] نفس المرجع السابق-ص15
[3] نفس المرجع السابق-ص16
[4] نفس المرجع السابق-ص17
[5] نفس المرجع السابق-ص18
[6] نفس المرجع السابق-ص23
[7] نفس المرجع السابق-ص24
[8] أشواق محمد إسماعيل النجار-الاقتضاء دلالته و تطبيقاته في أسلوب القرآن الكريم-دار دجلة أردن-ط1-1429/2008-ص292

الأبلغ لظهورها في الاستغراق،كقول الشاعر:"لن أبرح أدعوه؛فبلال مستغرق في العبودية بعد أن أنقذه الله من رق أمية و لذلك قرر و نفى أن يترك دعاؤه لله الواحد الصمد.

هذا مختصر وجيز عن الجمل الخبرية المثبتة و المنفية؛و التي كان لها حضورا قويا،تأكيدا لمعان متباينة،إثباتا أو نفيا.

2-الجملة الإنشائية الطلبية:

الإنشاء أسلوب من الأساليب المكتفية بذاتها،فمنها الطلبي و الغير طلبي و القسم الثاني هو المعني بالدراسة لأنّ النحاة ذكروا أن القسم الثاني لا تعنى به البلاغة و لذا قصروا دراستهم على الإنشاء ألطلبي[1].و هذا ما أكده الخطيب القزويني بدوره قائلا:الإنشاء ألطلبي هو ما يقتضي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب،لإمتناع تحصيل الحاصل و هو ما سيق لفظه معناه[2]،وقد تنوعت الأساليب الإنشائية الطلبية في مدونتنا "بلال بن رباح" بين أمر و نداء و نهي...إلخ،و سنحاول فيما يأتي أن نتبع أهم الأساليب الواردة في نصنا،و لا نرى بأسا من قرن هذه الجمل بكلمة أسلوب؛فالأسلوب الآمر أو أسلوب الأمر....إلخ ذلك لأن أغلب هذه الجمل لا تنتمي إلى الجمل الاسمية أو الفعلية انتماء لازقا،بل يندرج تحتهما معا. و منها أن هذه الجمل لا تجري على نمط واحد في دلالة على وظائفها بل تسلك وسائل مختلفة على ما في الاستفهام و النداء و غيرها[3]

و لنبدأ بأهم الأساليب الواردة في نصنا:

2-1-أسلوب الأمر:

أسلوب الأمر من أساليب الإنشاء ألطلبي،يقتضيه السياق في بعض تراكيبه،يعّول في تشكيل بنائه التركيبي إلى الاقتضاء إذ يقتضي المأمور و المأمور به و هو :صيغة يصح أن يطلب بها الأمر على سبيل الاستعلاء [4]وهذا ما جاء البلاغيون به فقصدوا بالأمر طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء و الإلزام[5]

---

[1] كريم حسين ناصح ألخالدي-نظرية المعنى في الدراسات النحوية-ص390

[2] الخطيب القز ويني-الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق عبد المنعم وخفاجي-منشورات دار الكتاب

[3] عبده ألراجحي-التطبيق النحوي-دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة –ط1-2008-ص275

[4] الاستراباذي-شرح كافية ابن الحاجب-تـــ:إصيل يعقوب-دار الكتب العلمية-بيروت-ط1-1989/1419-ص128

[5] أحمد مطلوب-البلاغة العربية المعاني و البيان و البديع-وزارة التعليم العالي و البحث العلمي-العراق-ط1-1980/1400-ص89

فالأمر إذا نوع من أنواع الإنشاء و يقول في ذلك القز ويني:إن من أنواع الإنشاء الأمر وأظهر أن صيغته من المقترنة باللام نحو:لَيَحْضُرَ زيدي و غيرها نحو:ليرم عمرا "رويدا يكرا"و موضوعه لطلب الفعل استعلاء لتبادر الذهن عند سماعهما إلى ذلك و توقف ما سواء على القرينة[1]،و لا يكون الأمر

إلاّ بإحدى صيغه الحقيقية،فالأمر أربع صيغ حقيقية كفعل الأمر و المضارع المجزوم بلام الأمر و إسم فعل الأمر و المصدر النائب عن فعل الأمر؛كما قد يخرج أسلوب الأمر عن دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية بلاغية متعددة كالتهديد و التعجيز و الإهانة...الخ.

و سنحاول فيما يأتي تتبع أهم الأساليب الواردة في نصنا و التي احتوت أمرا سواء حقيقيا أو مجازيا بلاغيا.

---

[1] الخطيب القز ويني-الإيضاح في علوم البلاغة-ص140.

أسلوب الأمر	دلالته	شكله
فافرش لَهُم على العرا	حقيقي	فاء الاستئناف+فعل+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
فاخدمهم جميعا	حقيقي	فاء الاستئناف+فعل+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
و كن لهم مطيعا	حقيقي	واو عطف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر
فاقبل بالرضى عذري	حقيقي	فاء الاستئناف+فعل+فاعل ضمير مستتر+مفعول به مؤخر
فابتدرْ	حقيقي	فاء الاستئناف+فعل+فاعل ضمير مستتر+مفعول به مؤخر
تعالوا فاجلسوا	الإباحة	فعل+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
		فاء الاستئناف+فعل+فاعل ضمير مستتر+مفعول به+فعل لازم
و اذهب و احضر	حقيقي	واو عطف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر
		فاء الاستئناف+ فعل لازم+فاعل
تّمهل و انتظر	حقيقي	فعل أمر+فاعل+واو عطف+فعل لازم+فاعل+مفعول به
فاسقنا لبنا	حقيقي	فاء الاستئناف+ فعل لازم+ + مفعول به
أحببهم	حقيقي	فعل+ فاعل ضمير متصل
و عجل	حقيقي	واو عطف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر
فتُب يا عبد	حقيقي	فاء الاستئناف+ فعل لازم+فاعل
تُبْ إلى الرّشد	حقيقي	فعل أمر+فاعل مقدر+جار و مجرور
فرُّد السيف	حقيقي	فاء الاستئناف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر+ مفعول به
فاستجب	حقيقي	فاء الاستئناف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر
أفق	حقيقي	فعل أمر+ فاعل ضمير منفصل+ مفعول به
وصه	حقيقي	واو عطف+إسم فعل الأمر+ فاعل ضمير منفصل+ مفعول به[1]

[1] محمد العيد آل خليفة -ص15/13/12/9/8/7/6

أسلوب الأمر	دلالته	شكله
...عانِ و ذُقْ.....	الإهانة	فعل أمر+فاعل+واو العطف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر+ مفعول به
خُذْ الحِجارة	الإهانة	فعل أمر+ فاعل ضمير مستتر+مفعول به
خُذِ الزّاد	الالتماس	فعل أمر+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
دَعوُهُ،دَعوُهُ	خاطئ	
احظوا و خلوا	حقيقي	فعل أمر+فاعل ضمير مستتر+واو عطف+فعل+فاعل ضمير+مفعول به
		فعل أمر+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
كُنْ ثابتا	النصح الإرشاد	
كن راجيا	التهديد التهديد	فعل أمر+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
تبشير خصوم	حقيقي	
...إرفق....	حقيقي حقيقي	فعل أمر+فاعل مقدم+مفعول به
...إنصرف...	حقيقي	فعل أمر+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
...أغمد.....		واو عطف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
و ضع	حقيقي	فعل أمر+فاعل ضمير مستتر+مفعول به+ واو عطف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر+مفعول به
خُذْهُ...و ثق	الدعاء	
		فعل أمر+فاعل +مفعول به
ضعوا		فاء الاستئناف+فعل لازم+فاعل ضمير مستتر+ مفعول به[1]
فاهمض		

[1] المرجع نفسه 24/23/22/20/19/18/17

و كل هذه التراكيب مؤخوذة من اللغات الأوروبية كالإنجليزية التي تستخدم الفعل"let" في أمر الغائب و المتكلم فالصواب أن نقول فلندعه[1]

لقد كان لأسلوب الأمر حضور قوي في مدونتنا ،إذ تنوعت دلالته و شكله البنائي فكان بين الحقيقي و المجازي الذي أفاد الإباحة و النصح و الإرشاد و الإهانة و الدعاء ، فكما قلنا سابقا قد يخرج أسلوب الأمر عن دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية بلاغية كالدعاء و التهديد و التعجيز...الخ.و ذلك لأن:" الأصل في الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب و لكنه قد يجيء في كثير من السياقات لغير الإيجاب فيخرج للدعاء أو التهديد أو النصح و الإرشاد أو الإكرام...[2]الخ.

و هذا وجدناه في نصّنا، من أمر حقيقي و مجازي بأشكال بنائية متنوعة و بدلالات متنوعة ، حسب ما يقتضيه السياق و الموقف .

2-2- أسلوب النهي:

أسلوب النهي من الأساليب الإنشائية الطلبية و كان سيبويه يعدّه نفيا للأمر يقول : " و تقول كل لحما أو خبزا أو تمرا كأنك قلت : كل أحد هذه الأشياء ،فهذا بمترلة الذي قبله ، و إن نفيت هذا قلت: لا تأكل خبزا أو لحما أو تمرا و كأنك قلت : لا تأكل شيئا من هذه الأشياء[3]" ، ولذلك يكون النهي هو طلب الكفّ عن عمل ما ، و يكون بذلك في الجمل الإنشائية ،و هو في ذلك يختلف عن النفي الذي يدخل ضمن الجمل الخبرية ،فدلالته تختلف عن دلالة النهي.

يتحقق النهي بإدخال لا الناهية على الفعل المضارع فتجزمه و قد تكون بدون مضارع إذ : "يجوز في العربية حذف الفعل المضارع بعد لا الناهية :ساعد شخص الذي يساعد نفسه و إلا فلا ،أي و إلا فلا تساعده[4].

---

[1] ضمن عبده ألراجحي-التطبيق النحوي-ص308

[2] حفيظة أرسلان شاسبوغ- الجملة الخبرية و الجملة الطلبية تركيبا و دلالة-عالم الكتب الحديث الأردن- ط3-2004/1425- ص 230/229

[3] سيبويه- الكتاب- ج3- ص 184

[4] عبده ألراجحي- التطبيق النحوي- ص 308

ولأسلوب النهي هو الآخر دلالتين، دلالة حقيقية أي:اقتران "لا" النافية بالفعل المضارع و جرها إياه، و دلالة مجازية يقتضيها السياق إذ تقتضي التراكيب الدّالة على النهي الخروج من دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية متعددة يحددها السياق و المقام فنجد:

الدعاء، و الكرامة، و النصح و الإرشاد، و بيان العاقبة...[1]الخ

خلا النص تقريبا من أسلوب النهي ، و هذا راجع ربما إلى طبيعة الموضوع و مواقفه و سياقاته ؛ فالنهي كما قلنا هو طلب الكف عن ما ، و لذا كان النهي منصبا حول بعض الأبيات التي احتوت نهيا مرة حقيقيا و أخرى مجازيا ، جاء على لسان كل من أمية و عتبة و بلال و الهاتف ،و ورقة. فالنص طغى عليه أسلوب الأمر أكثر من أسلوب النهي، فبلال عبد مأمور ، و لذا كانت أغلب الأساليب التي تخاطبه أساليب الأمر، فهو المأمور و أمية الآمر، و لا مجال لنهيه إلا في بعض الحالات التي تقتضي نهيا يحمل في طياته التوبيخ و الإهانة.

و من النماذج التي احتوت أسلوب النهي نجد:قول الشاعر على لسان عتبة:

عتبة: تَأَنّ و لا تجعل بالعقاب

فعتبة ينهى أمية عن تصرفه السريع و الانتقام من بلال ،و يدعوه إلى وعظ بلال بالقول و الكلام ،فهو ينهي حمل معنى الفصح فهو ينصح أمية بالتأني في اتخاذ القرار و كان النهي على الشكل التالي: واو العطف+ فعل مضارع لازم +فاعل ضمير مستتر

أسلوب نهي آخر دلّ على النصح و الإرشاد جاء على لسان عتبة مرة أخرى في قوله:عتبة: أمية تب إلى الرشد و لا تحمل على العبد[2]

فالبيت اقترن فيه النهي بالأمر ، وهذا ما أضفى على البيت إنشاء طلبيا رائعا فأمر تبعه نهي فيه نصح لأمية بأن يعود إلى رشده و لا يحمل على عبده و هو من الشكل التالي: واو عطف + لا + فعل مضارع لازم + فاعل ضمير مستتر

أسلوب نهي حمل معنى التصبّر ؛للتخفيف من الحزن و إحلال الطمأنينة، تجلى في نهي بلال لذاته الداخلية قائلا:

و إذا الورى لم يرحموك فلا تضيق ذرعا فربك لازال رحيما[3]

[1] أشواق محمد إسماعيل النجار- الاقتضاء دلالته في أسلوب القرآن الكريم- ص301

[2] محمد العيد آل خليفة – بلال بن رباح- ص12/10

[3] المرجع نفسه - ص 18

فبلال بن رباح ينهى جسمه عن الضيق و الكلل ،و الملل ،و قد حمل هذا البيت أساليب عدة فقد تضمن شرطا و جوابا و له و نفيا و نهيا،و هذا ما أضفى عليه جمالا أسلوبيا رائعا ،شرط و جوابه في " إذا الورى لم يرحموك ،فلا تضيق"؛ و النفي في " لم يرحموك" ؛و النهي في " فلا تضيق"، و جاءت هذه الأساليب وقف ما يقتضيه السياق و الموقف و الحال،فموقف بلال و حالته النفسية استدعت شرطا و نفيا و نهيا.

أما عن الشكل البنائي الذي جاء عليه النهي فكان كالآتي:

فاء الاستئناف + لا + فعل مضارع لازم + فاعل ضمير مستتر

نهي حقيقي جاء على لسان الهاتف و هو يخاطب بلال قائلا :

لا تخش أي إمرىء آذاك في المعتقد[1]

فهاتف الغيب ينهى بلال عن رضوخه لأي كان داعيا إياه ألا يخشى أي امرئ تسبب له في الأذى و الألم، داعيا إياه إلى الثبات و التأني.و كان شكله البنائي كالآتي:

لا +فعل مضارع لازم +فاعل ضمير مستتر

هذا عن أساليب النهي الواردة في النّص ،و التي تميزت بالوضوح في دلاته و بالتنوع في التشكل،إلا أنّها كانت قليلة البروز و ذلك ربما يعود إلى طبيعة الموضوع كما قلنا سابقا ،أو لما يقتضيه السياق و المقام و الحال.

3-2- أسلوب الاستفهام "الاستخبار":

الاستفهام أسلوب من أساليب الإنشائية الطلبية ، أي طلب العلم شيء ما يكن معلوما من قبل . و قد تنوعت و تعددت مفاهيم الاستفهام بين طلب العلم بشيء ما ، وبين طلب الفهم بأداة معينة ، أو الحكم على شيء ما فهذا السكاكي يرى الاستفهام :" طلب حصول في ذهن و المطلوب حصوله في الذهن إما أن يكون حكما على شيء أو لا يكون . و الأول و هو التصديق ثم انفكاكه من تصور الطرفين. و الثاني هو التصور و لا يمتنع انفكاكه من التصديق ثم المحكوم به ،إما أن يكون نفس الثبوت أو الانتفاء [2]"

و بذلك يكون الاستفهام استخبار عن شيء ما ، إثباتا أو نفيا و هو ما جاء به استستية قائلا: "و هو في الحقيقة الدلالية التركيبية ،تحويل تركيب إخباري إلى استفهام ،باستعمال أدوات خاصة و تنغيم

[1] المرجع نفسه - ص 20

[2] سراج الدين ملة/أبي يعقوب يوسف بن أب بكر محمد علي السكاكي- مفتاح العلوم –ص 303

معين ،أو الاكتفاء بالتنغيم أحيانا[1]" و هذا ما جاء به أيضا الدكتور فضل عباس يقول :"هو طلب الفهم و هو استخبارك عن الشيء الذي لم يتقدم لك به علم."[2]

و بذلك يكون الاستفهام هو طلب الاستخبار و الاستفسار عن شيء ما فجهله ،أو لم يكن لدينا علم به مسبقا.

للاستفهام أدوات خاصة يتحقق بها، فنجد: الهمزة للتصور تارة وللتصديق تارة أخرى ، وهل للتصديق فقط، و أدوات أخرى للتصور فقط مثل : "متى، أين، أنى ، كيف، و أي...الخ ؛و لكل منها دلالته ومعناه وفق ما يقتضيه السياق و الموقف ولذلك " يقتضي التركيب استخدام أسلوب الاستفهام استخبارا بوساطة أحد المكونات الآتية: " الهمزة ، هل، من ، ما، كيف، كم، أي ،أين،أنى، متى، أيان[3]".

الاستفهام شأنه شأن الأمر و النهي قد يخرج من دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية كثيرة، كالوعيد و الأمر، و التقرير و الإنكار و التعجب...الخ ،و سنحاول من خلال مدونتنا أن نكتشف أهم أساليب الاستفهام الواردة الحقيقية منها و المجازية مبينين دلالة كل منها.

يقول الشاعر على لسان بلال، و هو يتساءل و يستفهم عن كيفية الخلاص من أميو و كيده و بطشه:

بلال: كيف الخلاص فإني وقعت في شدق أفعى[4]

فأداة الاستفهام "كيف" أدت معنى إنكار ؛فكيف يطلب الإنكار فبلال يحاول التخلص ،مستفهما عن كيفية الوصول إلى هذا الخلاص ، الذي سينجيه من بطش أمية و ظلمه ؛ فهو حقا في مأزق ،فقد وقع في قبضة أمية و و جاء تشكيل هذا الاستفهام على النحو الآتي:

كيف "خبر مقدم" + مبتدأ "مؤخر" + فاء الاستنباط + إن +ضمير متصل "مبتدأ"

استفهام بأداة أخرى هي "ما" جاء على لسان عقبة قائلا:

عقبة: و ما خير الشراب؟

و هذا استفهام حقيقي حيث استفهم عقبة عن خير الشراب الذي سيقدمه بلال للرفقة؛فاستعمل الشاعر الأداة"ما" لأداء هذا المعنى و جاء تشكيله كالآتي:

---

[1] سمير شريف استستيه- الشرط و الاستفهام في أساليب العربية –ص 98-/ضمن حفيظة أرسلان شاسبوغ- الجملة الخبرية و الجملة الطلبية تركيبا و دلالة –ص 211

[2] فضل حسن عباس- البلاغة و أفنانها –ص 199/ضمن المرجع نفسه-ص211

[3] سيبويه- الكتاب- ج2- ص129/128

[4] محمد العيد آل خليفة - ص 18/09/07

الواو + ما + خبر + مضاف إليه.

كما ورد الاستفهام بـــ "ما" في موضع آخر.يقول الشاعر على لسان أحد الصبية: الثاني: ما شأْنه؟

أما عن الاستفهام بالهمزة وهل ،يقول القز ويني :" فالهمزة لطلب التصديق كقولك أقام زيد؟أو التصور كقولك:أدبي في الإناء أم عسل؟ و هل لطلب التصديق فحسب نحو :هل قام زيد و لهذا امتنع هل زيد قام أم عمر و لأن التقديم يستدعي حصول التصديق بنفس الفعل "[1]

ونشير إلى أن المراد بالتصور إدراك المفرد و بالتصديق إدراك النسبة.و من النماذج التي احتوت استفهاما بالهمزة نجد:

أمية: أحقا؟

أمية:أأنت رأيت ذاك؟

لقد دل الاستفهام بالهمزة في النموذج الأول "أحقا؟" على شدة العناية و التعجب من تلك الرغبة في العلم بأمر بلال و زيارته للرسول صلى الله عليه و سلم ؛فأمية لم يصدق الاستفهام الذي نقل إله بأمر بلال ، و لذلك جاء الاستفهام بالهمزة قويا دالا على الغضب و ربما التكذيب لهذا الخبر،و جاء تشكله البنائي كالآتي:الهمزة + خبر مقدم .

أما عن النموذج الثاني "أأنت.." ، فقد دل الاستفهام على و حمل معنى التقرير ذفهو استفهام تقريري وجهه أمية لناقل الخبر و هو عقبة أي المسؤول الفاعل عن نقل الخبر؛فأمية يود معرفة الخبر اليقين، ولهذا نراه يشدد استفهامه لعقبة ،حتى يقرر ما سيفعله ببلال لاحقا.تشكل النموذج البنائي كالآتي:الهمزة + الفاعل "الضمير أنت" + الفعل

أما عن تقديم الفاعل على الفعل ؛فقد جاء للدلالة على الاهتمام بالمسؤول "الفاعل" الذي نقل الخبر "عقبة" و عن هذا التقديم للأفعال أو المفاعيل بعد أدوات الاستفهام يقول سيبويه:" و حروف الاستفهام كذلك لا يليها إلا الفعل إلا أنهم قد توسعوا فيها فأبتدؤوا بعدها بالأسماء .و الأصل غير ذلك أن تزن قول : هل زيد منطلق ؟و هل زيد في الدار؟ فان قلت قل زيد رأيت، و هل زيد ذهب قبح و لم يجر إلا في الشعر لأنه لما اجتمع الاسم و الفعل حملوه على الأصل...

[1] الخطيب القز ويني- التلخيص في علوم البلاغة –شرحه عبد الرحمن البرقوقي- المكتبة التجارية الكبرى مصر- ص 400/399

و أما "الألف" فتقديم الاسم فيها على الفعل جائز كما جاز ذلك في "هلا" و ذلك لان حرف الاستفهام الذي لا يزول عنه إلى غيره و ليس للاستفهام في الأصل غيره[1]" أي أن نجد بعد الهمزة اسما أو فعلا و هذا ما سنراه لاحقا ،على غرار "هل "التي لا يجوز فيها الاسم أن يأتي بعدها.

و من النماذج التي احتوت همزة بعد فعل نجد:أمية: أتابي وفاقي؟

بلال: أتدعون لي كاهن حيّكم؟

عقبة:أيشتد و يمتد

فأسلوب الاستفهام كما قلنا سابقا يحمل معنى التصديق أو التصور ،و لكنه قد يخرج من دلالته الحقيقية إلى دلالات مجازية كثيرة ،تحددها مقامات الكلام،و مقتضيات الأحوال كالتقرير في النموذج القائل "أأنت رأيت ذاك؟"،و الإنكاري في "كيف الخلاص" كما نجد دلالة التعجب في النموذج "أتدعون لي كاهن حيّكم" فبلال في تعجب لأمر هؤلاء الكفار،فهو لا يؤمن بتراهاتهم و كهنوتهم ؛و لهذا جاء الاستفهام بالهمزة للدلالة على التعجب و الحيرة لأمرهم؛الدلالة نفسها- التعجب- حملها النموذج الآتي: اتابى وفاقي؟،فأمية يستفهم عن وفاق بلال معه و متعجبا لأمره؛فبلال يأبه لأمر أمية و ظلمه و جبروته و قد جاء التشكيل البنائي على النحو الآتي:الهمزة +فعل + فاعل ضمير مستتر+ ....

و من النماذج التي احتوت استفهاما ب "هل" نجد: يقول الشاعر على لسان بلال :

فهل قدرت أن تستجيب لسائل ****** و هل قدرت أن تستبين سؤاله؟

و هل قدرت كالله أن تشمل الورى *****ببر و لطف أو تنيل نواله؟

و هل قدرت أن تستقل جميعا **** بخلق ذباب أو تصوغ مثاله؟

فأداة الاستفهام "هل" في النماذج السابقة وقعت موقع التعليل للأمر بعبادة الله و الاصطبار، حاملا الاستفهام معنى الإنكار و النفي...و بذلك إفراد العبودية و القدرة لله الواحد الأحد؛ كلمات حملت معنى الصبر و القوة و الإيمان فكانت ردا على من يدعي القدرة على معالجة بلال من مسه كما ادعى أمية و رفقته ،و لهذا كانت الأبيات التي ألقاها الشاعر على لسان بلال رمزا و دليلا على العبودية والمقدرة و عظمة الخالق سبحانه و تعالى.و جاء التشكيل البنائي لنماذج السابقة على النحو الآتي:

[1] سيبويه –الكتاب –ج1-ص 99/98

- فاء الاستئناف + هل + فاعل ضمير متصل + لأن + فعل مضارع منصوب بأن + جار و مجرور +واو العطف +هل +فعل + فاعل ضمير متصل + ...
- واو العطف + هل +فعل + فاعل ضمير متصل + تشبيه + أن+فعل مضارع منصوب بأن+مفعول به
- واو العطف + هل +فعل + فاعل ضمير متصل+فعل مضارع منصوب بأن.

أما الاستفهام بـــ"ما"و "ماذا" ،فقد احتوت مدونتنا على النماذج الآتية:يقول الشاعر:

أمية :و ماذا كان منه فليس عهدي   به إلا بصيرا بالصواب؟

أمية: و ماذا الرأي؟

و في قول أحد الصبية:ثاني: ما شأنه؟

و يقول الشاعر في موضع آخر على لسان أبي بكر:

أبو بكر:أمية ما هذا؟

لقد تنوعت أساليب الاستفهام في النماذج السابقة، فكانت مرة بـــ:"ما"، و أخرى بـــ:"ماذا" و لكل واحدة منها دلالة خاصة بها ؛ فالسؤال بـــ"ما" غير السؤال بـــ"ماذا" :لأن ماذا تختلف عن ما ،إذ لا يتساوى قولك : ماذا أكلت؟و ما أكلت: فسؤال أمية:"ماذا كان منه "أي ما الذي؟فهو يطلب شيئا محددا معرفا ،على غرار السؤال بـــ: ما مثلا في قول الشاعر على لسان أحد الصبية : ما شأنه فهو استفهام يطلب نكرة

أما التشكيل البنائي للنماذج السابقة فقد جاء على النحو الآتي:

- واو العطف +ما "اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ" + ذا" اسم موصول مبني على السكون في محل رفع خبر" + كان+....صلة موصول التي لا محل لها من الإعراب.

- واو+ ما "اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ" + ذا" اسم موصول مبني على السكون في محل رفع خبر" + كان+....صلة موصول التي لا محل لها من الإعراب.

و قد اختلف النحاة في الأوجه التي تأتي عليها "ماذا" و الوجه المذكور سالفا هو الأقرب و الأنسب لان "اقرب إلى الدقة اللغوية الوجه الثالث لان "ماذا" تختلف عن "ما" اذ لا يتساوى ماذا قرأت؟ و ما

قرأت ؟ و أرى السؤالين لا يطبقان إجابة واحدة ؛إذ أن السؤال بـــ: ماذا ؟أي: ما الذي ؟ يطلب شيئا محددا معرفا فنقول قرأت كتاب النحو أو قرأت الكتاب الذي اشتريته أمس.أما السؤال بـــ:ما وحدها فالأغلب أنها تطلب نكرة، فلا نقول :ماذا زيد ؟أو ماذا هذا...."،و لذلك يكون الاختلاف بين "ماذا" و "ما" دلالة و تركيبا ؛فدلالة "ماذا" طلب شيء المحدد المعرف.أما "ما" فدلالتها طلب النكرة هذا عن الجانب الدلالي ،أما الجانب التركيبي "فماذا" تركيبا قد سبق ذكره سابقا، و عن "ما" نجد التشكيل البنائي للنموذج السابق كالآتي:"ما شأنه؟": ما :اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ + خبر .هذا عن "ما و ماذا؟" و دلالة كل منهما.أما عن باقي مواضع الاستفهام التي وردت في مدونتنا فنجد الاستفهام بـــ:"متى و من ؟"في قول الشاعر:

بلال:و من ذا رآني؟

بلال: متى؟

بلال: من أنت يا شيخ؟ فبلال في النموذج الأول يتساءل عن الشخص الذي كان قد رآه ،و هو يزور محمدا "ص" و قد جاء تشكيله البنائي كالآتي:

من اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع خبر مقدم +ذا اسم إشارة في محل رفع مبتدأ مؤخر + فعل+....، أما التشكيل البنائي للنموذج الثالث فقد كان على النحو الآتي:من "خبر مقدم" +أنت"مبتدأ مؤخر"+ جملة نداء. فالأصل في الجملة أن نقول :أنت من يا شيخ؟

لقد جاء الاستفهام عن الزمان ماضيا كان أو مستقبلا بالأداة "متى" في قول الشاعر على لسان بلال و هو يرد على أمية :من علم بأمر زيارته للرسول "ص" قائلا:بلال: متى؟

فبلال ،يرد على أمية بعد أن حمل إليه عقبة أمر بلال و زيارته للرسول "ص" فكان الحوار صاخبا مضطربا .فبلال بداية ينكر الأمر، ويطلب من عقبة تعيين الزمن الذي رآه فيه و هو يزور محمد أكان ماضيا أو مستقبلا.

هذا مختصر وجيز عن أسلوب الاستفهام الذي احتوته مدونتنا فكان تنوعا بصيغه و بأدواته المختلفة التي حملت معان و دلالات متنوعة ،تركت وراءها جمالا أسلوبيا رائعا تركيبا و دلالة وفق ما يقتضيه السياق و الموقف و المقام ، خاصة أسلوب الحوار الرائع الذي اشتمل على أدوات استفهام متنوعة تناقلتها شخصيات المسرحية ؛فأضفت على النص جمالا و رونقا و عذوبة.

2-4- أسلوب النّداء:

النداء أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية ،"و أصل النداء تنبيه المدعو ليقبل عليك[1]"؛فيكون بذلك إقبال المدعو ،و لن يكون هذا الإقبال إلا بحروف و أدوات خاصة فـــ "للنداء أدوات تستعمل لنداء القريب كالهمزة و أي و باقي الأدوات تستعمل لنداء البعيد و هي :يا، أيا، هيا، آو،...[2]،و يقول سيبويه في النداء : "اعلم أن النداء كل اسم مضاف فيه فهو نصب و إضمار للفعل المتروك إظهاره ، و المفرد رَفْعٌ و هو في موضع اسم منصوب[3]"

فالنداء إذا أحد أساليب الطلبية التي تعتمد في طلبها على أدوات خاصة هذه الأخيرة التي قد تحذف في مواضع يجوز فيها الحذف ،أو لأسباب أخرى،و الجملة الندائية كما هو معلون تتكون من حرف النداء و المنادى و بعض الإضافات أن وجدت "فالجملة الندائية تضفي على التركيب شحنة هامة فتوجه إلى السامع و المتكلم و هي جمل نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية و بنية مضمرة خبرية[4]" و قد احتوت مدونتنا أسلوب نداء بدلالاته الأصلية التقريرية ،إضافة إلى الدلالات المجازية التي تتجاوز المعنى الأصلي اللغوي كالتعجب و التوجع و النصح و الإرشاد...الخ. فقد توظف أدوات النداء لتعطي دلالات تتجاوز المعنى الأصلي اللغوي التقريري كالتوجع و التحسر و الاختصاص...الخ[5]"

ومن النماذج التي احتوت أسلوب النداء نجد :يقول الشاعر:

أمية: سيسمر الرجال عندي يا بلال

فأمية يعلم بلال بأمر الرجال و الرفقة الذين سيسمر عنده ، حتى يهيء لهم بلال مجلس السمر و السهر،و قد حمل أسلوب النداء في طياته تعجبا و جاء تشكيله البنائي على النحو الآتي:أداة نداء "يا"+منادى مفرد مرفوع بغير تنوين ' و لكثرة استعمال المنادى المفرد يشير سيبويه إلى ذلك قائلا :"فأما المفرد إذا كان منادى فكل العربي ترفعه بغير تنوين و ذلك لأنه كثر في كلامهم فحذفوه و جعلوه بمترلة الأصوات نحو "صوب ،و ما أشبهه[6]" و من النماذج التي احتوت أسلوب نداء بمنادى مفردا كالنموذج الأول نجد : يقول الشاعر:

بلال: يا جسم صبرا

[1] ابن السراج -الأصول في النحو- ص 329

[2] عبد الفتاح عثمان –دراسات في علم البيان و البديع –مكتبة السباب المنيرة- 1983- ص107/106/ضمن الجملة الخبرية و الجملة الطلبية ص 248

[3] سيبويه –الكتاب ج 2- ص 182

[4] ضمن حفيظة أرسلان شاسبوغ- الجملة الخبرية و الجملة الطلبية تركيبا و دلالة –ص 248

[5] المرجع نفسه – ص 250/149

[6] سيبويه –الكتاب –ج 2- ص185

أبو بكر:لك الله فأنهض يا بلال مفارقا أذى الأسر كل فراق

صبرت طويلا يا بلال على الأذى و أسلمت للرحمّن دون نفاق

فبلال في النموذج الأول نادى جسمه و ذاته الداخلية طالبا منها التزود بالصبر و القوة و الثبات ؟،فهو حوار داخلي أو مونولوج بين بلال و ذاته المضطهدة المعذبة

أما عن النداء الذي توجه به أبو بكر إلى بلال فقد حمل معنى المواساة لبلال فقد عانى الكثير من الظلم و قد جاء وقت الخلاص و الحرية على يد أبي بكر الصديق رضي الله عنه الذي اشتراه من أمية و أعتقه و حرره من العبودية و الرق

لقد احتوت هذه النماذج نداء بمكوناته الأصلية البينة ألا و هي الأداة "أداة النداء يا "+ المنادي المرفوع.

كما قلنا سابقا قد تحذف أداة النداء لمقتضيات نحوية و دلالية متنوعة نذكر منها اسم الإشارة و اسم المبني "الجنس"و غير ذلك من النماذج التي حذفت فيها الأداة نجد قول الشاعر على لسان الهاتف الخفي :بلال رد أحد – بلال كن ثابتا – بلال كن راجيا .

لقد حذفت الأداة في هذه الأبيات و لعل السبب في ذلك يعود إلى التغريب و التلطيف من دواعي النداء باسم التقريب ،إذ ثبتت لبلال عبوديته لله و إيمانه و صبره و قوته التي صنعها ثباته الدائم على الإقرار بالعبودية لله الواحد الصمد.

أما عن خروج أسلوب النداء إلى دلالات غير التقريرية فنجد التعجب مثلا في قول الشاعر على لسان ورقة و هو يمدح بلال و يفخر به و بقوته وصبره و ثباته قائلا: ورقة : يا لك من مجندل

مثقل بالجندل

فقد خرج أسلوب النداء من دلالته الأصلية اللغوية التقريرية إلى دلالة التعجب قال سيبويه :"جاء فيه معنى التعجب كقوله يالك من فارسا..."[1]

هذا عن أسلوب النداء و حظه من نصنا فلم يحتوي نصنا على النصيب الأوفر و هذا يعود إلى طبيعة النص و سياقه و طبيعة شخصياته و حواراهم الخارجي و الداخلي.

ثالثا : مستوى التركيب و النظام النحوي:

تهتم الدراسة الأسلوبية بالجانب النحوي و النظام التركيبي بما يخدم دراسة النص ، تحليليه و الوصول إلى ما فيه من لطائف بيانية و تشمل الدراسة النحوية لمدونتنا على (تعدد الضمائر –التنوع في

[1] سيبويه – الكتاب- ج 2- ص239/237

الأفعال) ؛ فسنحاول من خلال تعداد الضمائر و الأفعال الواردة في نصنا التعرف عليها و على أنواعها و دلالتها.

وتعد ظاهرة الضمائر المتكررة شكل من أشكال التماسك النحوي ،الذي بدوره يمثل صورة العمق في التركيب . و قد اشتملت مسرحيتنا على عدد هائل من الضمائر المتعددة منها العائدة على بلال و على أمية ...الخ،و نجد الضمائر المنفصلة و هي في محل رفع دائما...و الضمائر التي تقع في محل رفع هي : أنا ،نحن، أنت، أنتِ ،أنتما،أنتم، أنتما، و هو و هي و هم و هنّ"[1] ومن النماذج التي احتوت ضمائرا منفصلة نجد مايلي والتي سنلخصها في الجدول الآتي:

[1] عبده ألراجحي - التطبيق النحوي – ص 65

الأبيات التي احتوت الضمائر	الضمائر المنفصلة	نوعها
أمية:أنا سليل الشرف	أنا	المتكلم
هم رفقتي منذ الصغر	هم	الغائب
و ها هم أقبلوا	هم	الغائب
أنت رأيت ذاك	أنت	المخاطب
إذن مد بي حظي	هم	الغائب
بلال: أنا سارق؟	أنا	المتكلم
أنا آبق	أنا	المتكلم
أمية:أجل هذا هو الرأي	هو	الغائب
بلال: قل هو الله	هو	الغائب
أفق أنت هو الهاذي	أنت	المخاطب
هم يريدون أن أعود إلى الشرك	هم	الغائب
الصبيان:فأنت أعظم جان	أنت	المخاطب
بلال: سبحانه هو الصمد	هو	الغائب
هو الملاذ المعتمد	هو	الغائب
هو ألحمي هو السند	هو	الغائب
من أنت يا شيخ	أنت	المخاطب
أمية: فأنت الذي أغرته شقاقي	أنت	المخاطب
أبو بكر:فها أنا أحبوك العتاقة	أنا	المتكلم

فالضمير إذن هو الرابط الذي يضم الجملة الثانية إلى الأولى في وحدة تفسد العلم بطلب معين ،و هذا ما نوّه اللغويين به تحت اسم الإحالة من حيث "أنها أداة كثيرة الشيوع و التداول في الربط بين الجمل ،و العبارات التي تتألف منها النصوص[1]"،و بذلك يكون الاختصار أي عدم تكرار الأسماء ؛فالضمائر تغني عن الكلمات،و قد عرض للإحالة .

[1] /Von dijk test contexte – langnann London – 1 t ed- 1977- p 151ضمن إبراهيم خليل – اللسانيات و نحو النص ص 227

عبد القادر الجرجاني مع أنه لم يفرد لها بابا كالوصل و الفصل قائلا:"جاءني زيد و هو مسرع فهي من حيث الدلالة و اللفظ نظير قولهم جاءني زيد و زيد مسرع ...إن الضمير أغنى عن تكرار زيد ...و ذلك أنك إذا أعدت ذكر زيد، فجئت بضميره المنفصل المرفوع، بمترلة أن يعيد اسمه صريحا كأنك تقول جاءني زيد و زيد مسرع[1] "، و بذلك يكون استخدام الضمائر أو الأدوات من عناصر تحسين الكلام: فلا يقتصر دورها على الربط فحسب...فأستخدم الضمير أضفى على المعنى فيه شيئا من القوة[2]"، فالإحالة بوساطة الضمير من عوامل الربط التي تفيد الكلام تماسكا، و اتساقا، و تنفي عند التكرار، و تجنبه التشتت.

و هذا ما وجدناه واضحا في مدونتنا ، من خلال اكتشاف بعض الضمائر المستعملة مثلا:أمية: هُمْ رِفقتي منذ الصغر[3]ر؛ فالضمير "هم" الغائب يعود على الرجال ،أي صحبة أمية،فأغنى الضمير عن

تكرار الاسم(الرجال رفقتي منذ الصغر)،أكسبه حسنا و تألقا و اتساقا،ال نجده في قول أمية دائما :

و ها هم اقبلوا ،أهلا و سهلا[4] ،فالضمير "هم" الغائب عائد على الرجال فأغنى عن تكرار الاسم.

الضمير "هو" أيضا من الضمائر البارزة في نصنا، الذي أغنى بدوره من تكرار بعض الأسماء "بلال، الكاهن" يقول الشاعر :

أمية: إذن هو بي حفيّ في حضوري و خصم لي ميني في غيابي

بلال:أفق أنت هو الهاذي و صه ما أنت أستاذي

فقد أغنى الضمير "هو" عن تكرار اسم "بلال" إذن بلال بي حفي في حضوري كذلك الأمر بالنسبة للمثال الثاني :أفق أنت هو الهاذي ،ففي النموذج نجد أن هو قد أغنى عن تكرار اسم الكاهن --- أفق أنت الكاهن الهاذي

استعمال الضمير "هو" كذلك في قول الشاعر على لسان بلال :بلال: سبحانه هو الصمد/ هو الملاذ المعتمد/ هو الحيي هو السند

فتقرير الكلام كالآتي :سبحانه الله الصمد/ الله الملاذ المعتمد/ الله ألحمي الله السند.

أغنى الضمير "هو "عن تكرار لفظ الجلالة، فقد اكسب الأبيات رونقا و جمالا تستسيغه الآذان، كما أكتسب الأبيات تماسكا و اتساقا جنبه التشتت و الاندثار.

---

[1] عبد القادر الجرجاني –دلائل الإعجاز –ص 69

[2] المصدر نفسه – ص 68

[3] محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق – ص 06

[4] نفس المرجع السابق – ص 08

أما الضمائر المتصلة ،فقد تنوع استعمالها في مدونتنا بين الضمائر المبنية على الضم في محل رفع فاعل أو مبنية على الفتح في محل رفع فاعل ، أو مبنية على السكون في محل رفع فاعل من جهة ،الواقعة في محل نصب من جهة ثانية.

و سنحاول الكشف عن هذه الضمائر و التي سنلخصها في الجدول الآتي

الكلمة	الضمير المتصل	موقعة من الإعراب
ضقتُ	التـــــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
صدعتُ	التـــــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
كتمتُ	التـــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
دنتُ	التـــــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
تركتَ	التـــــــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
رضينَا	نـــــا	ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع فاعل
فاسقناَ	نـــــا	ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع فاعل
أتاني	اليـــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
آمنتُ	التـــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
أسلمتُ	التـــــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
عرفتُ	التـــــــاء	ضمير متصل مبني على الضم في محل رفع فاعل
صرتُ	التـــــاء	
يرحموكَ	الكاف	ضمير متصل مبني على الفتح في محل رفع فاعل
انقذوني	اليـــــاء	ضمير متصل مبني على السكون في محل نصب مفعول به

و مما يجدر الإشارة أليه ،من خلال الكشف عن نفسية توارد الضمائر المتصلة أنها جلها تعود على الفاعل أي كلها تقريبا في محل رفع فاعل ،و هذا ما يؤكد لنا اهتمام الشاعر بالشخصية البارزة في المسرحية إنها شخصية سيدنا بلال ،الشخصية الفذة القوية ،المزودة بالصبر و الثبات و الإيمان القوي ،و لهذا كانت أغلب الضمائر "المنفصلة و المتصلة " متعلقة أو عائدة في معظمها على شخصية سيدنا بلال.

هذا عن الضمائر المنفصلة و المتصلة، أما عن التنوع في الأفعال فهذا ما سندرجه هو الآخر في الجدول الآتي:

الفعل	الزمن	الدلالة
صفت		
كنت		
صدعت		الاستذكار للمآسي و الآلام
عفت		
دنت	الماضي	
تركت		
طبت		التي ألمت بسيدنا بلال
عشت		
رأيت		
صبأت		
طغى		
أسأت		
سأروح	مضارع	المضارع الدال على
أستقبل	مضارع	
يتلو	مضارع	استمرار الظاهرة خاصة
أن تستقل	مضارع منصوب بأن	
أعيذ	مضارع	الافعال المقترنة بالقرائن
أن أعود	مضارع	
أن أرتد	مضارع منصوب بأن	الدالة على المستقبل مثل
أحسست	مضارع منصوب بأن	
أحس	مضارع	
فافرش	أمر	
فاخدمهم، و كن أنق	أمر	السين في سأروح

إن استحضار الشاعر للزمن بأبعاده الثلاث "الماضي و المضارع و المستقبل" فيه دلالة على أن شاعرنا لا يتناول الظواهر مبتورة من حركتها الطبيعية في حركة الزمن،هذا ما يؤكد نفسية شاعرنا الطويلة و الثابتة، و إذا ما تتبعنا مدونتنا فسنجد أن الأبيات الأولى منها قد تضمنت أمرا أو فلنقل استهلت بالأمر ،و الأمر كما قلنا سابقا طلب و دعوة توجه للمخاطب الذي إن كانت له تلبية

واستجابة فإنها لن تكون إلا في زمن الاستقبال و هذا ما نجده في قول الشاعر "فأفرش،فأخدمهم و كن" فأمية يأمر بلال بالتهيء لضمة الرفقة و إعداد مجلس السمر .

أما عن الأفعال الماضية ،فنستطيع أن نقول أنها كانت في مجملها لحظة تأمل سابق و تجربة ماضية قد يقنع بها بلال المخاطب و يحفزه على الاستجابة لدعوته تلك و المتمثلة في قيمة الصبر الذي تورد به ؛حتى أجهر بإسلامه ؛الصبر على الظلم و الألم و العذاب و الرق و القهر.

نجد أيضا نوعا من الأفعال الماضية المجردة من زمنها الأصلي ،لتدل على الزمن المستقبل بعد أن وقعت فعلا للشرط و جوابا له ،و نجد ذلك في قول الشاعر على لسان بلال: لو يعلم القوم أني

عفت الطواغيت جمعا

و دنت بالله ربا   و دينه السمح شرعا

لأوجعوني ضربا   و أوسعوني قرعا

و أحرموني بيتا   إليه في السر أسعى

إضافة إلى الأفعال المضارعة الواردة في نصنا الدالة على الحاضر من جهة كـــ:"أحسست و أحس"، و الدالة على المستقبل من جهة أخرى مثل:سأروح، كما نجد الأفعال المضارعة المنصوبة بالأدوات الخاصة "أن" و هو ما ذكرناه سابقا و لخصناه في الجدول المرفق السالف الذكر.

و بذلك يكون للتنوع في الأفعال نصيبه الأوفر في نصنا؛ فكان لكل زمن دلالته الخاصة به.

ثالثا: الظواهر الأسلوبية:

المنهج الأسلوبي ،أحد المناهج النقدية التي تعتمد فيها الدراسة الأسلوبية على المخرجات العلوم اللغوية المختلفة و المستحدثة و المستثمرة في الدراسة خاصة و أن الأسلوبية متجددة ،مواكبة لروح العصر معطياته ؛فيكون بذلك النص الأدبي في الدراسة الأسلوبية بلغته و أساليبه المحور الأول و الرئيس للدراسة الأدبية.

ومن اهم تلك الظواهر التي يمكن من خلالها دراستها إن تتم عمليات الكشف ألجمالي والنقدي ظاهرة التكرار و ظاهرة التقديم و التأخير و التعريف و التنكير و الحذف والذكر وسنرصد في هذا الجزء من الفصل الثاني بعض هذه الظواهر و نكشف تجلياتها في إطار السياق و بذلك تتم عملية الاكتمال حيث تع في الفصل الأول للجزئيات الأولية للنص ، و سنحاول في هذا الجزء التعرض لباقي الجزئيات؛حتى تكتمل الصورة و ينمو النص ،و سنبدأ بأولى هذه و هو :

1- التكرار:

التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية ،التي تسهم في عملية الإيحاء ،و تعميق أثر الصورة في ذهن القارئ "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها،و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية كاتبه[1]، فقد يكون التكرار جزئيا أي تكرار – جزء- فونيم- مثلا،أو كليا تتكرر فيه جملتان أو أكثر باللفظ و المعنى و هذا ما أكده الجرجاني قائلا:"و يعد التكرار من معاني النحو التي تبث في النظم –الكلام- الانسجام و الاتساق و التناسق.و قد يكون التكرار جزئيا أي يكتفي فيه الناظم بتكرير جزء –فونيم- ...و منه الكلي ، وهو الذي يتكرر فيه جملتان أو أكثر باللفظ و المعنى ، ومنه ما يكون تكرار في المعنى لا في اللفظ[2]...فيأتي بذلك التكرار لإظهار العناية بالأمر و يقول الثعالبي في باب التكرير و الإعادة :و هي من سنن العرب في إظهار العناية بالأمر ... [3]،و بذلك يكون التكرار وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري و الشعائري[4]، فالشاعر مثلا يكرر و ينوع في إنتاجه الأدبي خاصة الشعري منه،فالقصيدة الشعرية تبنى عادة من عنصرين اساسين هي :التكرار و التنوع ،فالموسيقى يكرر نغمة يعينها في أنماط محددة ،و كذلك الشاعر فهو يكرر أصواتا يعينها في أنماط يعينها ،و هو بهذا يحقق لقصيدته النظم و البقاء[5]" . و هذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال استخراج مواطن التكرار البارزة في نصنا الشعري أو بالأحرى في مسرحيتنا الشعرية ،و يمكن أن نلمس التكرار في المجالات الآتية:

1-1-تكرار الضمير:

وأخص بالذكر هنا الضمائر المتصلة العائدة على الفاعل و النماذج في هذا المجال كثيرة .بقول الشاعر على لسان بلال :

بلال: .... قد ضقت من الرّق ذرعا

لو أنني كنت حرّا صدعت بالدين صدعا

---

[1] نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر- منشورات دار الآداب بيروت -1952- ص 240

[2] إبراهيم خليل – اللسانيات و نحو النص – ص 231

[3] أبي منصور الثعالبي – فقه اللغة و سر العربية –تحقيق فائز محمد –مراجعة و فهرسة إميل يعقوب –محمد الاسكندر-دار الكتاب العربي بيروت-ط1-2006/1427- ص 289

[4] علي البطل –الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري –دراسة في أصولها و تطورها دار الأندلس للطباعة و النشر-1981- ص 221/220/2018

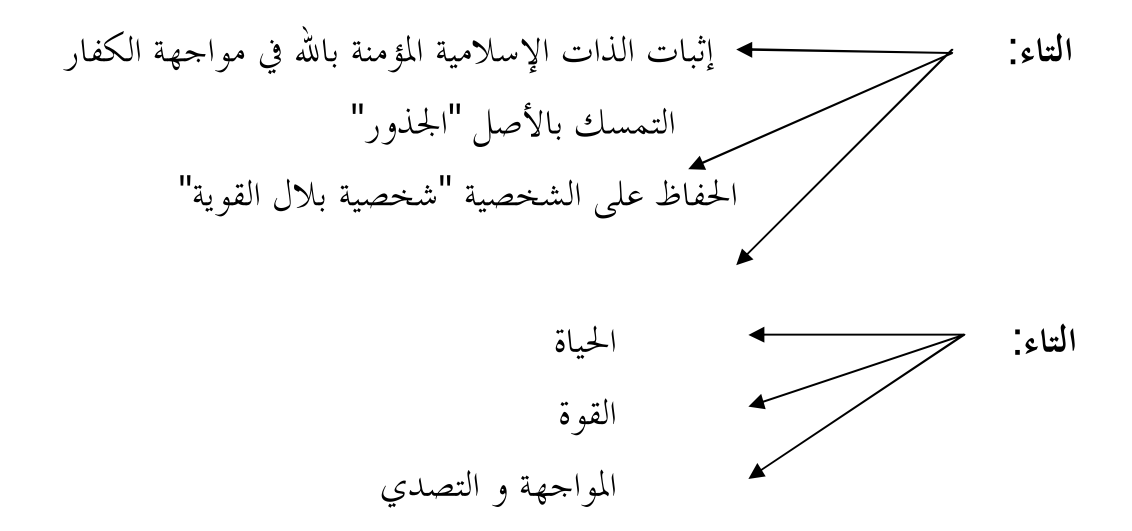
[5] فاطمة محجوب –التكرار في الشعر –مجلة الشعر العدد الثامن- 1977- ص 29/صمن مصطفى السعد ني البنيات الأسلوبية- ص30

كتمت ديني كتما لم أدخر وسعا

و دنت بالله ربا ....

فالضمير المتصل "التاء" تكرر عدة مرات ، في هذا تأكيد للذات و الأنا في مواجهة الواقع .و هو يحمل دلالات عميقة مباشرة و غير مباشرة :

الدلالة المباشرة :



1-2-تكرار الفعل:

و من النماذج التي احتوت تكرارا واضحا للأفعال مايلي :يقول الشاعر على لسان بلال :

بلال:فلم أر ربّا سوى الله حافظا و لم أر ربّا سوى الله رازقا

حيث تكرر الفعل المضارع المجزوم بأداة الجزم و النفي "لم" ؛فبلال ينفي أن يكون إلها غير الله حافظا و رازقا ،فالله سبحانه و تعالى هو الحافظ و الرازق ،فأعطى هذا التكرار للفعل "أرى" المجزوم دلالة القوة و العظمة التي لا تتوفر إلا في الله عزجل ؛كما نجد دلالة أكثر عمقا و تأكيدا على عظمة الخالق في قول الشاعر على لسان بلال مرة أخرى و هو يقول:

بلال: فهل قدرت أن تستجيب لسائل و هل قدرت أن تستبين سؤاله

و هل قدرت كالله أن تشمل الورى ببر و لطف أو تنيل نواله؟

تكرار الفعل "قدرت" المسبوق بأداة الاستفهام "هل":أكسبت الأبيات عمقا وإثارة و تعجيز؛فبلال يرفض رفضا تاما أن يسلم نفسه لكاهن عاجز أمام قدرته الإله الواحد الأحد القادر على كل شيء فليس لكاهن أن يشمل الورى أو يخلق ذبابا أو يستبين سؤالا ؛فالأمر كله الله الواحد القادر المتمكن.

تكرار آخر حمل دلالة قوية على شعوذة الكاهن و تكهنه الباطل في قول الشاعر على لسان الكاهن و هو يعوذ بلال بتعويذته الكاذبة:

الكاهن:أعيذ العبد بالهبهب و بالسارين في السبسب

فالكاهن يعوذ بلال من كل هذيان أصابه ؛بالنجم و بالبومة ،و بكل أسماء الجن التي ستشفيه من هذيانه "شفعقول و شرنوع" مستعينا بالات كي تفك قيده مما أصابه ؛و لكن بلال يأبى و هو يصيح قائلا :أفق أنت هو الهاذي... فالله هو وحده المنقذ من كل داء ،و ما تعويذتك هذه إلا من كيد شيطان مارد.

الفعل "صبأت" تكرر و بشكل واضح و قوي في قول الشاعر على لسان الصبية و هم يحدقون ببلال و ينشدون:

صبأت يابن حمامه صبأت يابن حمامه

....

....

صبأت............. ....

صبأت............. ....

فقد تكرر الفعل ليدل دلالة واضحة على اكتشاف صبأ بلال و كفره بالات و العزى؛فهاهم الصبية يصفقون و يرقصون و يعترون بلالا ،راجمين إياه بالحجارة عقوبة له على صبئه و إعلان إسلامه لله الواحد الأحد .

تكرر كذلك الفعل "تعالوا" في قول الشاعر على لسان أحد الصبية:

أحدهم :تعالوا تعالوا يا رفاق فها هنا أرى مصدر الصوت الذي كان صاديا

و تكرار الفعل "تعالوا"يدل في النص على تلك الرغبة المتأججة في معرفة مصدر الصوت الذي كان يتألم ،مصدر صوت بلال و هو مقيد تحت الصخور عليلا من الضر و العذاب و بذلك تعمق دلالة الصورة فإذا بها تجسد قمة العذاب و الألم بين الذات المزود بالذكر و بين الجسم العليل المبرح من الضر .

هذا عن تكرار بعض الأفعال الواردة في النص .أما إذا قمنا بإحصائية لنسبة شيوع الفعل أو الاسم في مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة لوجدنا طغيان الجمود و الركود أو الرتابة[1].و

[1] عبد المالك مرتاض- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد – ص 68

نصنا كما قلنا هو معلوم مسرحية شعرية مفعمة بالحركة و الحيوية و الأمل الذي كان بلال ينتظره و المتمثل في حريته و إعلانه لدينه و إسلامه و عبوديته لله الواحد الصمد،و زيارته لرسول الله"ص" و المسرحية كما هو معلوم من الفنون المفعمة بالحركة و الحيوية خاصة في تلك الحوارات المتباينة بين شخصياتها بأفعال دالة على الحركة و التطور و سنحاول فيما يلي رصد النماذج التي احتوت بنيات فعلية و بنيات اسمية حتى نبين مدى طغيان الفعلية فيها على الاسمية،أو مدى التجاوب بينهما لتجسيد النزعة الدرامية ،إلا أن الفعلية الحركية هي التي تنتصر في نهاية النص ،و هذا يعني عدة أشياء يعني انتصار نزعة التفاؤل على نزعة التشاؤم و اليأس ،انتصار الحق على الباطل أو حتمية انتصار الحق على الباطل ،انتصار الإيمان على الكفر،و هذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال بعض المشاهد التي احتوت هذا التجاذب بين الفعلية أو الاسمية أو بالأحرى مدى كثافة إحداهما عن الأخرى ،يقول الشاعر في المشهد الثاني من الفصل الأول على لسان بلال و هو يناجي ذاته و يشكي همومه و آهاته:

بلال:آه من الرّق آه　　　قد ضقت بالرق ذرعا

لو أنني كنت حرّا　　　صدعت بالدين صدعا

كتمت ديني كتما　　　لم أدخر وسعا

لو يعلم القوم أني　　　عفت الطواغيت جمعا

و دنت بالله ربا　　　و دينه السمح شرعا

محمد فيه يتلو　　　ذكر عن القوم ينعى

تالله لست بداع　　　مالا يعي حين يدعى

فليس يملك ضرا　　　و ليس يملك نفعا

لكن مولاي يأبى　　　إعلان ديني طبعا

و في هذا النص أو المشهد نجد خمس وحدات يبتدئن باسم و ست وحدات يبتدئن بفعل كما يبين الجدول الآتي :

البنية الفعلية	البنية الاسمية
ضقت	آه،الرق،ذرعا
كنت ،صدعت	حرّا، الدين، صدعا
كتمت، لم أدخر	ديني، وسعا
كفت	القوم، الطواغيت، جمعا
أوجعوني،أوسعوني	الله، ربا، النية، السمح، تسرعا
أحرموني،أسعى	ضربا،قرعا
يتلو،ينعى	بيتا، السر
يملك،يملك	محمد، ذكرا، القوم
يأبى	تالله،داع
وقعت	ضرا،نفعا
	مولاي، ديني طبعا
	الخلاص،شندق أفعى

و بالمقارنة بين الوحدات التي تبدأ بفعل ،والوحدات التي تبدأ باسم نلحظ طغيان الفعلية على الاسمية ،و يمكن أن نرى أيضا كيف أن البنية الفعلية برتابتها هي الطاغية في الوحدات الأولى و لكن سرعان ما يتحول النص إلى البنية الاسمية فيحل محل الحركة و التفاؤل ؛وذلك من خلال اعتراف بلال بدينه السمح و بعباداته للواحد الأحد الصمد ،الرتابة و الركود في نهاية المطاف ؛فبلال في آخر النص حائر متسائل عن كيفية الخلاص من رق أمية و غرطسته ،و هو بذلك في حالة ركود و ثبات ،فالاسم كما هو معلوم يحمل في طياته دلالات الثبات و الركود ؛فبنية النص إذن تتجاذبه الاسمية الثابتة و الفعلية الحركية و لكن في هذا النص نجد أن دلالات الثبات و الركود كانت هي النهاية التي وصل إليها بلال.

مشهد آخر فيه الاسمية كلية على النص فلا وجود للأفعال بين دفاته ،يقول الشاعر على لسان بلال و هو يعترف صراحة بإسلامه و بعبادته للواحد الأحد ،الصمد ،المعتمد..الخ

بلال: أحد أحد***أحد أحد

سبحانه ***هو الصمد

لا والد ***و لا ولد

أحد أحد *** أحد

هو الملا*** ذ المعتمد

هو الحمى *** هو السند

أحد أحد *** أحد أحد

مهيمن ***على الأحد

كل الورى *** له سجد

مؤتي السدا*** د و الرشد

بالعز و الـــ*** مجد انفرد

أحد أحد *** أحد أحد

منه الهدى ****منه المدد

له العلى*** على الأبد

فكل الوحدات تبدأ باسم ،و في ذلك دلالة على الركود و الثبات ،الثبات على موقفه،فبلال ثابت على موقفه من دينه ،فلن يرضخ لأمية و للآلهة ،فبنية النص جسدها الأسماء لا الأفعال ، و هذا ما يتناسب وطبيعة الموقف والسياق؛فطغيان الاسم على الفعل يعني الركود و الثبات، لاحركة والتطور ولكن سرعان ما يتحول هذا الركود و الثبات إلى حركة و تفاؤل و تجدد ،نجده في المشهد التاسع والأخير من الفصل الثاني،أي المشهد الأخير من المسرحية ،يقول الشاعر على لسان كل من أبو بكر وبلال ؛ أي في الحوار المتبادل بينهما بعدما أنقذ أبو بكر بلال و أعتقه من رق أمية و ظلمه:

أبو بكر:

ضعوا عن بلال يا عبيد قيوده **** فإن بلال من كرام رفاقي

لك الله فانهض يا بلال مفارقا**** أذى الأسر و التعذيب كل فراق

صبرت طويلا يا بلال على الأذى**** و أسلمت للرحمن دون نفاق

فها أنا أحبوك العتاق لوجهه **** و من فضله أرجو قبول عتاقي

بلال:

وقيت أبا بكر حياتي من الردى ****لك الله من كل المهالك واق

وأنقذتني من رق مولى مشدد****علي بظلم آخذ بخناقي

تقبل أبا بكر عناقي في ظلم أجر****جزاء على الإحسان غير عناقي

فقد تحول النص إلى البنية الفعلية ،فحل محل الرتابة و الركود و الحركة و التفاؤل و الأمل ،فكانت البنية الفعلية هي نهاية مسرحيتنا،و هذا يعني انتصار نزعة التفاؤل على نزعة التشاؤم،انتصار الحق على الباطل ،أو بالأحرى حتمية انتصار الإسلام على الكفر.

و أخيرا نقول إن هذا التكرار فضلا عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمية و الخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي،خاصة تكرار المفردة "أحد أحد" ؛التي أثرت على المتلقي تأثيرا بالغا تمثل في الإقرار بالعبودية لله الواحد الصمد

2- التقديم و التأخير:

وصف القدماء التقديم بأنه:"باب كثير الفوائد جم المحاسن يعيد الغاية لا يزال بفتر لك عن بدايعه،و يفضي بك إلى لطيفة و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه و يلطف موقعه،ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان إلى مكان[1]" ؛فللقواعد النحوية الأثر الكبير في تحديد الترتيب من تقديم و تأخير ،فتنظيم مفردات النص الأدبي من خلالها فيذكر ألجرجاني :" أن ليس النظم إلا توخي معاني النحو و أحكامه و وجوهه و فروقه فيما بين معاني الكلم[2]" ،و لكن النص الأدبي لا يبقى لمتزما نهجا واحدا و حطا نحويا معياريا بعينه ،بل يحدث انزحات متاحة و ممكنة في قواعد اللغة و نحوها. فتشكل ظاهرة الانزياح ظواهر أسلوبية خاصة في النص ؛فالدراسة الأسلوبية تنشط في إبراز تلك الانزياحات و دراستها و تحليل جمالياتها التشكلية الفنية و الموضوعية.

وعرف التقديم و التأخير من الوسائل اللغوية النحوية التحويلية ،فيتم بذلك تحويل الجملة من فعلية إلى اسمية أو العكس،فيكون بذلك الترتيب الجديد مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمعنى الأولى في الذهن،كاشفا عنه ؛فالتقديم و التأخير إذن:" أحد أساليب البلاغة و هو دلالة على التمكن في الفصاحة و حسن التصرف في الكلام،و وضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى [3]"، فيكون بذلك التقديم للعناية و الاهتمام بالمتكلم أو الاختصاص ...الخ

و من النماذج التي احتوت تقديما و تأخيرا نجد مايلي: يقول الشاعر على لسان بلال:محمد فيه يتلو ذكرا على القوم ينعي

---

[1] عبد القاهر ألجرجاني- دلائل الإعجاز – ص106

[2] المرجع نفسه – ص525

[3] يوسف أبو العدوس – مدخل إلى البلاغة العربية- ص 97

فقد تقدم الفاعل على الفعل و لهذا التقديم دلالته القوية ،المتمثلة في دلالة المحبة و التعلق بالمتقدم ؛فالمتقدم هو سيدنا محمد "ص" فلشدة تعلق بلال بسيدنا محمد "ص" كان استهلاله لهذا البيت باسم محمد.

تقديم آخر للفاعل و لشدة الاهتمام بالمتقدم أيضا نجد في قول الشاعر على لسان كل من عتبة و النضر و الوليد و عقبة و هم يتفاخرون بصديقهم و خيرة صحبتهم أمية:

عتبة:أمية طبت في الأجواد نفسا[1]

النضر:أمية عشت مرعى الجناب

الوليد:أمية لم يزل ناديك ظلا

عقبة:أمية لم تزل خير الصحاب

هذا عن تقديم الفاعل لشدة اهتمام المتكلم بالمتقدم، أما عن تقديم الضمير العائد على المتكلم فنجده في قول الشاعر:

أمية:لك الويل من بطشي[2]

عقبة:لك الويل جانبا

الوليد: لك الويل سارحا

فكان لهذا التقديم دلالته الباطنية للفت الانتباه إلى طبيعة المتكلم الذي ألحقت به اللام التي تفيد الاختصاص ؛فاللام التي لحقت بالكاف في النماذج السابقة دلت على شدة لفت انتباه أمية و صحبته إلى بلال. موضع آخر تقدم فيه الضمير العائد على المتكلم "لك" : نجده في قول الشاعر على لسان بلال و هو يقدم شكره للصبية بعد أن تقدم إليه أحدهم لمد يد العون إليه ،لكن بلال يرفض ذلك قائلا:

لك الشكر ما بي حاجة لكليكما**** و إن كنت لم أطعم و اشرب لياليا

فتقديم الضمير العائد على المتكلم في هذا البيت ،جاء للدلالة على اهتمام بأمر المتقدم ،فبلال قدم شكره للصبي الذي حاول إعانته حتى و إن رفض ذلك العون نجده مهتما لأمر صاحبه ،و هذه دلالة قوية على شدة إيمان بلال و أخلاقه النبيلة و شخصيته القوية

تقديم آخر للضمير العائد على المتكلم جاء على لسان أبو بكر الصديق و هو يواسي و يؤازر بلالا بعد أن خلصه أو أعتقه من رق أمية و جبروته و ظلمه قائلا:

أبو بكر:لك الله فأنهض يا بلال مفارقا أذى الأسر و التعذيب كل فراق

---

[1] محمد العيد آل خليفة –- ص 8/7

[2] نفس المرجع السابق- ص 12/08

فتقديم الضمير في كل ما سبق ذكره جاء للدلالة على الاختصاص و لفت الانتباه لأمر المتكلم،و هو أسلوب انزياحي للفت الانتباه إلى طبيعة المتقدم الذي لحقت به اللام تفيد الاختصاص.

هذا مختصر وجيز عن أهم مواطن التقديم و التأخير و ما أفادته في مسرحيتنا من عناية و اهتمام حظي بهما المتقدم سواء أكان فاعلا أو ضميرا عائدا على المتكلم.

3- الحوار:

يعد الحوار ركنا أساسيا من أركان العمل الدرامي ،خاصة المسرحية ،فنجاح المسرحية أو فشلها في كثير من الأحيان يتوقف على الحوار ،"إذ أنه العنصر الذي يضفي على المسرحية الحياة و يتفق الكثير من النقاد على أن الخطوة الأولى لصياغة الحوار المسرحي الجيد هي فهم الشخصيات فهما عميقا ...ففي المسرحية يجب على شخصية أن تعبر و تفسر نفسها،و ذلك من خلال الحوار[1]" و على أية حال فواقعية الحوار الرامي تختلف من شخص إلى آخر، و من مسرحية إلى أخرى؛فالحوار المسرحي ليس مجرد حوار فحسب بل هو جزء من أجزاء الحدث و هذا ما سنجده في مسرحيتنا،هذه الأخيرة التي تنتمي إلى المسرح التاريخي الذي ينقل لنا واقعا تاريخيا دينيا أو بالأحرى ينقل لنا شخصية من الشخصيات التاريخية الهامة في تاريخنا الديني الإسلامي ،ألا وهي شخصية بلال رضي الله عنه و أرضاه،فقد تناول شاعرنا أحداثا نسجتها الشخصية و نهضت بها ، ومن خلال الحوار المتبادل بينهما و بين الشخصيات الأخرى رئيسية كانت أم ثانوية.

لقد استخدم الشاعر أو الكاتب في هذا النص، أحداث تاريخية مرتبة ترتيبا واقعيا مطابقا للأحداث التاريخية تطورها حتى نهاية المسرحية مستهلا نصه بإعداد المتكأ لرفقة أمية...وصولا إلى نهاية النص و هو عتق بلال و تخلصه من أمية و ظلمه على يدي أبي بكر الصديق رضي الله عنه ،إضافة إلى الصراع الصاعد الذي تخلل مشاهد المسرحية ،أضفى على النص حوار جيدا و صحيحا.تميز النص الذي بين أيدينا، بالوضوح و النماء، وضوح على مستوى استخدام الألفاظ؛ استخدم الشاعر ألفاظا واضحة و مألوفة بعيدة عن الغرابة و الغموض و الذاتية ،حتى يفهم الجمهور للوهلة الأولى ما يعرض أمامه، "فلغة الشعر في المسرح مطالبته بأن تبتعد عن التعبير عن المشاعر الذاتية الخاصة للشاعر و كل وسائل الإيماء الخفي الرحيب[2]"،فيكون الحوار بذلك بلغة عادية سهلة و مألوفة ،هذا ما يميز عادة أسلوب و لغة محمد العيد ،و سنحاول فيما يلي أن تقف عند أهم المشاهد التي احتدم فيها الصراع و الحوار و توزع بين

[1] توفيق موسى اللوح- لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق- مصر العربية للنشر و التوزيع- ط 1- 2008- ص67/66

[2] علي عشري زايد-لغة الشعر المسرحي-مقال عن كتاب ندرة الشعر المسرحي-مجموعة كتاب-ج1- مؤسسة يماني للثقافة الخيرية –فيفري 200- ص 104

شخصياتها توزيعا منسجما و من ذلك نجد قول الشاعر في المشهد الرابع من الفصل الأول على لسان كل من الشخصيات الآتية:أمية، عتبة،النضر،الوليد،بلال،عقبة:

أمية:و ها هم اقبلوا أهلا و سهلا بأخدان الكهولة و الشباب[1]

عتبة:أمية طبت في الأجواد نفسا

النضر: أمية عشت مرعى الجناب

الوليد:أمية لم يزل ناديك ظلا

عقبة: أمية لم تزل خير الصحاب

أمية:تعالوا فاجلسوا و اذهب فأحضر بلال لهم

بلال:مبادرا خير الشراب

أمية:تمهل و انتظر يا عبد أمري **** لقد أسرعت ويحك في الجواب

عقبة:و ما خير الشراب؟

أمية:أجب

بلال: صريح من الألبان يسقى في القعاب

فالحوار في المقطع أو المشهد السابق موزع على ستة شخصيات توزيعا منسجما لا يطول في كلام أحد،و هو منوع تنويعا يتناسب و الانفعالات ففيه مدح و طلب و استفهام و إخبار ، فالآمر مثلا أمية فهو يأمر بلال و يطلب منه أن يحضر خير الشراب لرفقته،فهو في موضع الآمر.الذي يأمر تارة و يتراجع أخرى،فقد أمر بلال بإحضار الشراب قائلا:"..و اذهب فاحضر بلال إليهم"،و متراجعا تارة في قوله:"تمهل و انتظر لقد أسرعت "و يحك في الجواب.

لقد تجاوبت اللغة مع الإيقاع الخطي الموجود في المسرحية ،فالشاعر يعيد صياغة التاريخ بمرآة العصر الذي يعيش فيه،و ذلك من خلال فهم مكونات أبطاله التارخيين ،و معرفة معاني و دلالات الكلمات التي ينطقون بها.

حوار آخر تخللته صراعات شائعة بين الشخصيات "عقبة ،أمية،عتبة"فور علمهم بأمر بلال و إسلامه و زيارته للرسول "ص" يقول الشاعر على لسان الشخصيات في المشهد الخامس من الفصل الأول:

عقبة:مشيرا إلى بلال و خروجه:عبد خبيثٌ فكن منه أمية في ارتياب

[1] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق – ص 9/8

أمية: و ما كان منه فليس عهدي به إلا بصيرا بالصواب؟

عقبة:أجل و ينال منا بالسباب

أمية:أأنت رأيت ذاك؟

عقبة:نعم مرارا

أمية:إذن هو بي حفي في حضوري و اخصم لي مبين في غيابي

لانتقمن منه

عقبة:خذه

عتبة:تأن

عتبة:تأن و لا تعجل بالعقاب[1]

عتبة:وسله فان أمر فعظه

عقبة: و صب عليه اسواط العذاب

عتبة:و إن لم يعترف فاستنكف منه بظاهره

فقد كان الحوار بين الشخصيات بجمل قصيرة واضحة لا يكتنفها الغموض و الغرابة، فالألفاظ المستخدمة واضحة مألوفة تصل إلى المتلقي بكل وضوح.

و يأتي المشهد السادس من المسرحية ،ليهيئ لنا حوارا جيدا و صحيحا و بصراع صاعد بين أمية و بلال ،و عقبة ،و عتبة ،و الوليد فـــ:"الصراع الصاعد وحده هو الذي يهيء للرواية حوارا جيدا و صحيحا...و ما دام الحوار ينمو من الشخصية من الصراع ،ثم هو يكشف لنا عن الشخصية و يحمل الفعل بأداة الموضوع و شرحه ،فواجب الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلمات و لا يأتي منها إلا بالضروري لهذه الأغراض التي نعكسها الثرثرة [2]"و هذا ما نجد عند شاعرنا فقد اقتصد في استعمال الكلمات؛حيث استعمل الضروري منها و نجد ذلك في قوله:أمية:بلال أتاني اليوم أنك سارقٌ

بلال: أنا سارقٌ؟

و أيضا أتاني أنك آبقٌ

بلال:أنا آبق؟

أمية:مذ صار قليك آبقا

---

[1] لاجوس أجرى- فن كتابة المسرحية- ص 201/ضمن لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق –ص71

[2] محمد العيد آل خليفة –نفس المرجع السابق – ص12/11/10/09

تغادر سرا و تأتي محمدا		و تهجو له عاداتنا و الخلائقا

و سمع ما يتلوه فينا محمد		فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا

بلال:و من ذا رآني؟

عقبة: و رايتك عنده مرارا

بلال:متى؟

عقبة:مهما الليل غاسقا

بلال:لأمية: أجل سيدي قد كان ذاك حقيقة كما قال لا أخفي عليك الحقائقا

أمية:صبأت إذا؟

بلال:آمنت بالله وحده		فما كان غير الله ربا خاقا

و أسلمت سرا مذ عرفت محمدا		و صرت مقرا بالشهادة ناطقا

أمية:لك الويل من بطشي

عقبة:لك الويل جانبا		على بالات و العزى

الوليد:لك الويل تارقا

فقد كان الحوار جيدا ،سمح للشخصية بالنماء و التطور "فالحوار الجيد هو ثمرة الشخصية التي أحسن اختيارها و سمح لها بالنماء نماء منطقيا ، على أن يكون الصراع الصاعد قد أقام الدليل على صحة المقدمة المنطقية[1]" فالحوار المتبادل بين الشخصيات الأربعة،تتناسب و الانفعالات التي ميزت كل شخصية ففيه الأخبار الذي نقله أمية لبلال فور علمه بإسلامه قائلا:أتاني اليوم أنك سارقا...الخ و الاستفهام الحامل لمعنى التعجب في رد بلال قائلا:أنا سارق؟أنا آبق؟و من ذا رآني؟متى؟ ،فهي جمل رد بها بلال ليحاول تكذيب أمية و من معه ،ليصل في نهاية الأمر إلى الاعتراف بإسلامه ،وصحبته لرسول الله محمد "ص" و زيارته له،مع إقراره بالشهادة و النطق بها أمام الجميع . و يصل الصراع إلى حدته وصعوبته عند التهديد و الذم فأمية و عقبة و الوليد قد قرروا النيل من بلال عقوبة له على إسلامه ومخالفته لأوامرهم و خروجه على دينهم و ملتهم،فقد كان لكل شخصية بلغتها المناسبة لدرجة وعيها و مستوى إحساسها ،فشخصية بلال غير شخصية أمية ،و شخصية الكاهن مثلا غير شخصية بلال وغيره في المسرحية،ولذا "فإن الحوار يسهم في بناء الشخصية الأساسية و الثانوي و رسمها المندرج بها ،وهو الطريق الوحيد إلى ذلك الهدف...فهو مكونا للسمات العقلية والنفسية والاجتماعية للشخصية ،إذ تكون لكل شخصية

---

[1] لاجوس أجرى- نفس المرجع السابق- ص 422/ضمن نفس المرجع –ص 74

لغتها المناسبة لدرجة وعيها ،و مستوى إحساسها وشكل عاطفتها ودورها في الفعل الدرامي وموقعها فيه واتفاق موقفها مع الحركة المسرحية و الأحداث والحبكة[1]."

ومن النماذج التي احتوت التمايز في حوارات الشخصيات الأساسية أو الثانوية نجد :الحوار المتبادل بين الكاهن و بلال ؛فاللغة التي يتحدث بها بلال غير لغة الكاهن ،وذلك للتباين الواضح بين المستوى الثقافي و النفسي و الاجتماعي ،و فشخصية بلال غير شخصية الكاهن ؛فالأول يتفوه أو يتلفظ بعبارات تنم عن مستواه و نفسيته والمجتمع الذي نشأ به ،فهي شخصية قوية فذة ومؤمنة، مقرة بالدين السمح على غرار شخصية الكاهن الذي ينتمي إلى مجتمع تحكمه الشعوذة و الخروج عن كل تعاليم الدين السمح الذي أتى به محمد "ص" و نلمس هذا التباين من خلال النموذج الآتي:

الكاهن:أعيد العبد بالزعزع　　　و بالنجم إذا يلمع

و الحية و الضفدع　　　و بالبومة و البوه

أعيذ العبد بالهبهب　　　و بالسارين في السبسب

شقعقول و شلعبعب　　　و شرنوع و شمنوه

بينما يرد عليه بلال قائلا:

بلال: أفق أنت هو الهاذي　　　و صه ما أنت أستاذي

تولى الله إنقاذي　　　فلن أبرح أدعوه

و خل الكذب و الزورا　　　فشيطانك مسفوه

فالكلمات التي تلفظ بها الكاهن،أضفت غموضا واضحا على الأبيات و ذلك لغرابتها هجونتها من جهة ،و تنافر أصوات كلماتها من جهة ثانية على غرار الكلمات التي تلفظ بها بلال فهي واضحة عادية تخللها أمر و إخبار.

وما يمكن قوله مر أن الحوار والشخصية متدخلان مع بعضهما البعض وكل منهما يسير بالآخر و يكمله؛ لأنهما من العناصر الفعالة و الحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية.

[1] حسن نوفل –بناء المسرحية العربية-رواية في الحوار –دار المعارف – ط1- 1995- ص 40

البنية الفعلية	البنية الاسمية
ضقت	آه،الرق،ذرعا
كنت ،صدعت	حرّا، الدين، صدعا
كتمت، لم أدخر	ديني، وسعا
كفت	القوم، الطواغيت، جمعا
أوجعوني،أوسعوني	الله، ربا، النية، السمح، تسرعا
أحرموني،أسعى	ضربا،قرعا
يتلو،ينعى	بيتا، السر
يملك،يملك	محمد، ذكرا، القوم
يأبى	تالله،داع
وقعت	ضرا،نفعا
	مولاي، ديني طبعا
	الخلاص،شندق أفعى

وبالمقارنة بين الوحدات التي تبدأ بفعل ،والوحدات التي تبدأ باسم نلحظ طغيان الفعلية على الاسمية ،و يمكن أن نرى أيضا كيف أن البنية الفعلية برتابتها هي الطاغية في الوحدات الأولى و لكن سرعان ما يتحول النص إلى البنية الاسمية فيحل محل الحركة و التفاؤل ؛وذلك من خلال اعتراف بلال بدينه السمح و بعباداته للواحد الأحد الصمد ،الرتابة و الركود في نهاية المطاف ؛فبلال في آخر النص حائر متسائل عن كيفية الخلاص من رق أمية و غرطسته ،و هو بذلك في حالة ركود و ثبات ،فالاسم كما هو معلوم يحمل في طياته دلالات الثبات و الركود ؛فبنية النص إذن تتجاذبه الاسمية الثابتة و الفعلية الحركية و لكن في هذا النص نجد أن دلالات الثبات و الركود كانت هي النهاية التي وصل إليها بلال.

مشهد آخر فيه الاسمية كلية على النص فلا وجود للأفعال بين دفاته ،يقول الشاعر على لسان بلال و هو يعترف صراحة بإسلامه و بعبادته للواحد الأحد ،الصمد ،المعتمد..الخ

بلال: أحد أحد***أحد أحد

سبحانه ***هو الصمد

لا والد ***و لا ولد

أحد أحد *** أحد

هو الملا*** ذ المعتمد

هو الحمى *** هو السند

أحد أحد *** أحد أحد

مهيمن ***على الأحد

كل الورى *** له سجد

مؤتي السدا*** د و الرشد

بالعز و الــ*** مجد انفرد

أحد أحد *** أحد أحد

منه الهدى ****منه المدد

له العلى*** على الأبد

فكل الوحدات تبدأ باسم ،و في ذلك دلالة على الركود و الثبات ،الثبات على موقفه،فبلال ثابت على موقفه من دينه ،فلن يرضخ لأمية و للآلهة ،فبنية النص جسدتها الأسماء لا الأفعال ، و هذا ما يتناسب وطبيعة الموقف والسياق؛فطغيان الاسم على الفعل يعني الركود و الثبات، لاحركة والتطور ولكن سرعان ما يتحول هذا الركود و الثبات إلى حركة و تفاؤل و تجدد ،نجده في المشهد التاسع والأخير من الفصل الثاني،أي المشهد الأخير من المسرحية ،يقول الشاعر على لسان كل من أبو بكر وبلال ؛ أي في الحوار المتبادل بينهما بعدما أنقذ أبو بكر بلال و أعتقه من رق أمية و ظلمه:

أبو بكر:

ضعوا عن بلال يا عبيد قيوده **** فإن بلال من كرام رفاقي

لك الله فانهض يا بلال مفارقا**** أذى الأسر و التعذيب كل فراق

صبرت طويلا يا بلال على الأذى**** و أسلمت للرحمن دون نفاق

فها أنا أحبوك العتاق لوجهه **** و من فضله أرجو قبول عتاقي

بلال:

وقيت أبا بكر حياتي من الردى ****لك الله من كل المهالك واق

وأنقذتني من رق مولى مشدد****علي بظلم آخذ بخناقي

تقبل أبا بكر عناقي في ظلم أجر****جزاء على الإحسان غير عناقي

فقد تحول النص إلى البنية الفعلية ،فحل محل الرتابة و الركود و الحركة و التفاؤل و الأمل ،فكانت البنية الفعلية هي نهاية مسرحيتنا،و هذا يعني انتصار نزعة التفاؤل على نزعة التشاؤم،انتصار الحق على الباطل ،أو بالأحرى حتمية انتصار الإسلام على الكفر.

و أخيرا نقول إن هذا التكرار فضلا عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمية و الخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي،خاصة تكرار المفردة "أحد أحد" ؛التي أثرت على المتلقي تأثيرا بالغا تمثل في الإقرار بالعبودية لله الواحد الصمد

2- التقديم و التأخير:

وصف القدماء التقديم بأنه:"باب كثير الفوائد جم المحاسن يعيد الغاية لا يزال بفتر لك عن بدايعه،و يفضي بك إلى لطيفة و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه و يلطف موقعه،ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان إلى مكان[1]" ؛فللقواعد النحوية الأثر الكبير في تحديد الترتيب من تقديم و تأخير ،فتنظيم مفردات النص الأدبي من خلالها فيذكر ألجرجاني :" أن ليس النظم إلا توخي معاني النحو و أحكامه و وجوهه و فروقه فيما بين معاني الكلم[2]" ،و لكن النص الأدبي لا يبقى لمتزما نهجا واحدا و حطا نحويا معياريا بعينه ،بل يحدث انزحات متاحة و ممكنة في قواعد اللغة و نحوها. فتشكل ظاهرة الانزياح ظواهر أسلوبية خاصة في النص ؛فالدراسة الأسلوبية تنشط في إبراز تلك الانزياحات و دراستها و تحليل جمالياتها التشكلية الفنية و الموضوعية.

وعرف التقديم و التأخير من الوسائل اللغوية النحوية التحويلية ،فيتم بذلك تحويل الجملة من فعلية إلى اسمية أو العكس،فيكون بذلك الترتيب الجديد مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمعنى الأولى في الذهن،كاشفا عنه ؛فالتقديم و التأخير إذن:" أحد أساليب البلاغة و هو دلالة على التمكن في الفصاحة و حسن التصرف في الكلام،و وضعه في الموضع الذي يقتضيه المعنى [3]"، فيكون بذلك التقديم للعناية و الاهتمام بالمتكلم أو الاختصاص ...الخ

و من النماذج التي احتوت تقديما و تأخيرا نجد مايلي: يقول الشاعر على لسان بلال:محمد فيه يتلو ذكرا على القوم ينعي

---

[1] عبد القاهر ألجرجاني- دلائل الإعجاز – ص106

[2] المرجع نفسه – ص525

[3] يوسف أبو العدوس – مدخل إلى البلاغة العربية- ص 97

فقد تقدم الفاعل على الفعل و لهذا التقديم دلالته القوية ،المتمثلة في دلالة المحبة و التعلق بالمتقدم ؛فالمتقدم هو سيدنا محمد "ص" فلشدة تعلق بلال بسيدنا محمد "ص" كان استهلاله لهذا البيت باسم محمد.

تقديم آخر للفاعل و لشدة الاهتمام بالمتقدم أيضا نجد في قول الشاعر على لسان كل من عتبة و النضر و الوليد و عقبة و هم يتفاخرون بصديقهم و خيرة صحبتهم أمية:

عتبة:أمية طبت في الأجواد نفسا[1]

النضر:أمية عشت مرعى الجناب

الوليد:أمية لم يزل ناديك ظلا

عقبة:أمية لم تزل خير الصحاب

هذا عن تقديم الفاعل لشدة اهتمام المتكلم بالمتقدم، أما عن تقديم الضمير العائد على المتكلم فنجده في قول الشاعر:

أمية:لك الويل من بطشي[2]

عقبة:لك الويل جانبا

الوليد: لك الويل سارحا

فكان لهذا التقديم دلالته الباطنية للفت الانتباه إلى طبيعة المتكلم الذي ألحقت به اللام التي تفيد الاختصاص ؛فاللام التي لحقت بالكاف في النماذج السابقة دلت على شدة لفت انتباه أمية و صحبته إلى بلال. موضع آخر تقدم فيه الضمير العائد على المتكلم "لك" : نجده في قول الشاعر على لسان بلال و هو يقدم شكره للصبية بعد أن تقدم إليه أحدهم لمد يد العون إليه ،لكن بلال يرفض ذلك قائلا:

لك الشكر ما بي حاجة لكليكما**** و إن كنت لم أطعم و اشرب لياليا

فتقديم الضمير العائد على المتكلم في هذا البيت ،جاء للدلالة على اهتمام بأمر المتقدم ،فبلال قدم شكره للصبي الذي حاول إعانته حتى و إن رفض ذلك العون نجده مهتما لأمر صاحبه ،و هذه دلالة قوية على شدة إيمان بلال و أخلاقه النبيلة و شخصيته القوية

تقديم آخر للضمير العائد على المتكلم جاء على لسان أبو بكر الصديق و هو يواسي و يؤازر بلالا بعد أن خلصه أو أعتقه من رق أمية و جبروته و ظلمه قائلا:

أبو بكر:لك الله فأنهض يا بلال مفارقا أذى الأسر و التعذيب كل فراق

[1] محمد العيد آل خليفة –- ص 8/7

[2] نفس المرجع السابق- ص 12/08

فتقديم الضمير في كل ما سبق ذكره جاء للدلالة على الاختصاص و لفت الانتباه لأمر المتكلم،و هو أسلوب انزياحي للفت الانتباه إلى طبيعة المتقدم الذي لحقت به اللام تفيد الاختصاص.
هذا مختصر وجيز عن أهم مواطن التقديم و التأخير و ما أفادته في مسرحيتنا من عناية و اهتمام حظي بهما المتقدم سواء أكان فاعلا أو ضميرا عائدا على المتكلم.

3- الحوار:

يعد الحوار ركنا أساسيا من أركان العمل الدرامي ،خاصة المسرحية ،فنجاح المسرحية أو فشلها في كثير من الأحيان يتوقف على الحوار ،"إذ أنه العنصر الذي يضفي على المسرحية الحياة و يتفق الكثير من النقاد على أن الخطوة الأولى لصياغة الحوار المسرحي الجيد هي فهم الشخصيات فهما عميقا ...ففي المسرحية يجب على شخصية أن تعبر و تفسر نفسها،و ذلك من خلال الحوار[1]" و على أية حال فواقعية الحوار الرامي تختلف من شخص إلى آخر، و من مسرحية إلى أخرى؛فالحوار المسرحي ليس مجرد حوار فحسب بل هو جزء من أجزاء الحدث و هذا ما سنجده في مسرحيتنا،هذه الأخيرة التي تنتمي إلى المسرح التاريخي الذي ينقل لنا واقعا تاريخيا دينيا أو بالأحرى ينقل لنا شخصية من الشخصيات التاريخية الهامة في تاريخنا الديني الإسلامي ،ألا وهي شخصية بلال رضي الله عنه و أرضاه،فقد تناول شاعرنا أحداثا نسجتها الشخصية و نهضت بها ، ومن خلال الحوار المتبادل بينهما و بين الشخصيات الأخرى رئيسية كانت أم ثانوية.

لقد استخدم الشاعر أو الكاتب في هذا النص، أحداث تاريخية مرتبة ترتيبا واقعيا مطابقا للأحداث التاريخية تطورها حتى نهاية المسرحية مستهلا نصه بإعداد المتكأ لرفقة أمية...وصولا إلى نهاية النص و هو عتق بلال و تخلصه من أمية و ظلمه على يدي أبي بكر الصديق رضي الله عنه ،إضافة إلى الصراع الصاعد الذي تخلل مشاهد المسرحية ،أضفى على النص حوار جيدا و صحيحا.تميز النص الذي بين أيدينا، بالوضوح و النماء، وضوح على مستوى استخدام الألفاظ؛ استخدم الشاعر ألفاظا واضحة و مألوفة بعيدة عن الغرابة و الغموض و الذاتية ،حتى يفهم الجمهور للوهلة الأولى ما يعرض أمامه، "فلغة الشعر في المسرح مطالبته بأن تبتعد عن التعبير عن المشاعر الذاتية الخاصة للشاعر و كل وسائل الإيماء الخفي الرحيب[2]"،فيكون الحوار بذلك بلغة عادية سهلة و مألوفة ،هذا ما يميز عادة أسلوب و لغة محمد العيد ،و سنحاول فيما يلي أن تقف عند أهم المشاهد التي احتدم فيها الصراع و الحوار و توزع بين

[1] توفيق موسى اللوح- لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق- مصر العربية للنشر و التوزيع- ط 1- 2008- ص67/66
[2] على عشري زايد-لغة الشعر المسرحي-مقال عن كتاب ندرة الشعر المسرحي-مجموعة كتاب-ج1- مؤسسة يماني للثقافة الخيرية –فيفري 200- ص

شخصياتها توزيعا منسجما و من ذلك نجد قول الشاعر في المشهد الرابع من الفصل الأول على لسان كل من الشخصيات الآتية:أمية، عتبة،النضر،الوليد،بلال،عقبة:

أمية:و ها هم اقبلوا أهلا و سهلا بأخدان الكهولة و الشباب[1]

عتبة:أمية طبت في الأجواد نفسا

النضر: أمية عشت مرعى الجناب

الوليد:أمية لم يزل ناديك ظلا

عقبة: أمية لم تزل خير الصحاب

أمية:تعالوا فاجلسوا و اذهب فأحضر بلال لهم

بلال:مبادرا خير الشراب

أمية:تمهل و انتظر يا عبد أمري **** لقد أسرعت ويحك في الجواب

عقبة:و ما خير الشراب؟

أمية:أجب

بلال: صريح من الألبان يسقى في القعاب

فالحوار في المقطع أو المشهد السابق موزع على ستة شخصيات توزيعا منسجما لا يطول في كلام أحد،و هو منوع تنويعا يتناسب و الانفعالات ففيه مدح و طلب و استفهام و إخبار ، فالآمر مثلا أمية فهو يأمر بلال و يطلب منه أن يحضر خير الشراب لرفقته،فهو في موضع الآمر.الذي يأمر تارة و يتراجع أخرى،فقد أمر بلال بإحضار الشراب قائلا:"..و اذهب فاحضر بلال إليهم"،و متراجعا تارة في قوله:"تمهل و انتظر لقد أسرعت "و يحك في الجواب.

لقد تجاوبت اللغة مع الإيقاع الخطي الموجود في المسرحية ،فالشاعر يعيد صياغة التاريخ بمرآة العصر الذي يعيش فيه،و ذلك من خلال فهم مكونات أبطاله التارخيين ،و معرفة معاني و دلالات الكلمات التي ينطقون بها.

حوار آخر تخللته صراعات شائعة بين الشخصيات "عقبة ،أمية،عتبة"فور علمهم بأمر بلال و إسلامه و زيارته للرسول "ص" يقول الشاعر على لسان الشخصيات في المشهد الخامس من الفصل الأول:

عقبة:مشيرا إلى بلال و خروجه:عبد خبيثٌ فكن منه أمية في ارتياب

[1] محمد العيد آل خليفة- نفس المرجع السابق – ص 9/8

أمية: و ما كان منه فليس عهدي به إلا بصيرا بالصواب؟

عقبة:أجل و ينال منا بالسباب

أمية:أأنت رأيت ذاك؟

عقبة:نعم مرارا

أمية:إذن هو بي حفي في حضوري و اخصم لي مبين في غيابي

لانتقمن منه

عقبة:خذه

عتبة:تأن

عتبة:تأن و لا تعجل بالعقاب[1]

عتبة:وسله فان أمر فعظه

عقبة: و صب عليه اسواط العذاب

عتبة:و إن لم يعترف فاستنكف منه بظاهره

فقد كان الحوار بين الشخصيات بجمل قصيرة واضحة لا يكتنفها الغموض و الغرابة، فالألفاظ المستخدمة واضحة مألوفة تصل إلى المتلقي بكل وضوح.

ويأتي المشهد السادس من المسرحية ،ليهيئ لنا حوارا جيدا وصحيحا وبصراع صاعد بين أمية وبلال ،وعقبة ،وعتبة ،والوليد فـــ:"الصراع الصاعد وحده هو الذي يهيء للرواية حوارا جيدا وصحيحا...و ما دام الحوار ينمو من الشخصية من الصراع ،ثم هو يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل بأداة الموضوع و شرحه ،فواجب الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلمات ولا يأتي منها إلا بالضروري لهذه الأغراض التي نعكسها الثرثرة [2]"وهذا ما نجد عند شاعرنا فقد اقتصد في استعمال الكلمات؛حيث استعمل الضروري منها و نجد ذلك في قوله:أمية:بلال أتاني اليوم أنك سارقٌ

بلال: أنا سارقٌ؟

و أيضا أتاني أنك آبقٌ

بلال: أنا آبق؟

أمية: مذ صار قليك آبقا

---

[1] لاجوس أجرى- فن كتابة المسرحية- ص 201/ضمن لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق –ص71

[2] محمد العيد آل خليفة –نفس المرجع السابق – ص12/11/10/09

تغادر سرا و تأتي محمدا وتهجو له عاداتنا والخلائقا

وسمع ما يتلوه فينا محمد فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا

بلال:و من ذا رآني؟

عقبة: و رايتك عنده مرارا

بلال:متى؟

عقبة:مهما الليل غاسقا

بلال:لأمية: أجل سيدي قد كان ذاك حقيقة كما قال لا أخفي عليك الحقائقا

أمية:صبأت إذا؟

بلال:آمنت بالله وحده فما كان غير الله ربا خاقا

و أسلمت سرا مذ عرفت محمدا و صرت مقرا بالشهادة ناطقا

أمية:لك الويل من بطشي

عقبة:لك الويل جانبا على بالات و العزى

الوليد:لك الويل تارقا

فقد كان الحوار جيدا ،سمح للشخصية بالنماء و التطور "فالحوار الجيد هو ثمرة الشخصية التي أحسن اختيارها و سمح لها بالنماء نماء منطقيا ، على أن يكون الصراع الصاعد قد أقام الدليل على صحة المقدمة المنطقية[1]" فالحوار المتبادل بين الشخصيات الأربعة،تتناسب و الانفعالات التي ميزت كل شخصية ففيه الأخبار الذي نقله أمية لبلال فور علمه بإسلامه قائلا:أتاني اليوم أنك سارقا...الخ و الاستفهام الحامل لمعنى التعجب في رد بلال قائلا:أنا سارق؟أنا آبق؟و من ذا رآني؟متى؟ ،فهي جمل رد بها بلال ليحاول تكذيب أمية و من معه ،ليصل في نهاية الأمر إلى الاعتراف بإسلامه ،وصحبته لرسول الله محمد "ص" و زيارته له،مع إقراره بالشهادة و النطق بها أمام الجميع.

و يصل الصراع إلى حدته وصعوبته عند التهديد و الذم فأمية و عقبة و الوليد قد قرروا النيل من بلال عقوبة له على إسلامه ومخالفته لأوامرهم و خروجه على دينهم و ملتهم،فقد كان لكل شخصية بلغتها المناسبة لدرجة وعيها و مستوى إحساسها ،فشخصية بلال غير شخصية أمية ،و شخصية الكاهن مثلا غير شخصية بلال وغيره في المسرحية،ولذا "فإن الحوار يسهم في بناء الشخصية الأساسية و الثانوي و رسمها المندرج بها ،وهو الطريق الوحيد إلى ذلك الهدف...فهو مكونا للسمات العقلية والنفسية

[1] لاجوس أجرى- نفس المرجع السابق- ص 422/ضمن نفس المرجع –ص 74

والاجتماعية للشخصية ،إذ تكون لكل شخصية لغتها المناسبة لدرجة وعيها ،و مستوى إحساسها وشكل عاطفتها ودورها في الفعل الدرامي وموقعها فيه واتفاق موقفها مع الحركة المسرحية والأحداث والحبكة[1]."

ومن النماذج التي احتوت التمايز في حوارات الشخصيات الأساسية أو الثانوية نجد :الحوار المتبادل بين الكاهن و بلال ؛فاللغة التي يتحدث بها بلال غير لغة الكاهن ،وذلك للتباين الواضح بين المستوى الثقافي و النفسي و الاجتماعي ،و فشخصية بلال غير شخصية الكاهن ؛فالأول يتفوه أو يتلفظ بعبارات تنم عن مستواه و نفسيته والمجتمع الذي نشأ به ،فهي شخصية قوية فذة ومؤمنة، مقرة بالدين السمح على غرار شخصية الكاهن الذي ينتمي إلى مجتمع تحكمه الشعوذة و الخروج عن كل تعاليم الدين السمح الذي أتى به محمد "ص" و نلمس هذا التباين من خلال النموذج الآتي:

الكاهن:أعيد العبد بالزعزع	وبالنجم إذا يلمع
و الحية و الضفدع	وبالبومة و البوه
أعيذ العبد بالهبهب	وبالسارين في السبسب
شقعقول و شلعبعب	وشرنوع و شمنوه

بينما يرد عليه بلال قائلا:

بلال: أفق أنت هو الهاذي	و صه ما أنت أستاذي
تولى الله إنقاذي	فلن أبرح أدعوه
و خل الكذب و الزورا	فشيطانك مسفوه

فالكلمات التي تلفظ بها الكاهن،أضفت غموضا واضحا على الأبيات و ذلك لغرابتها وهجونتها من جهة ،وتنافر أصوات كلماتها من جهة ثانية على غرار الكلمات التي تلفظ بها بلال فهي واضحة عادية تخللها أمر و إخبار.

وما يمكن قوله مر أن الحوار والشخصية متدخلان مع بعضهما البعض وكل منهما يسير بالآخر ويكمله؛ لأنهما من العناصر الفعالة و الحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية.

[1] حسن نوفل –بناء المسرحية العربية-رواية في الحوار –دار المعارف – ط1- 1995- ص 40

تمـــــــــــــهيد:

إذا كان علم التركيب هو ذلك الجزء من علم اللغة الذي يعني بدراسة العلاقات بين العلامات بعضها ببعض ،فإن علم الدلالة هو دراسة العلاقة بين العلامات التواصلية و المفاهيم التي تشير إليها ،أو هو دراسة العلاقة بين الدال و المدلول،" فعملية الكلام لها جانبان ؛أحدهما مادي و هو الأصوات المنطوقة ،و الآخر عقلي (المعنى) و هو المقصود على هذا يجب أن يسير التحليل اللغوي في خطين متوازيين"[1]،فعلم الدلالة إذن هو ذلك العلم الذي يرس المعنى أو ذلك الفرع الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[2]،و سأركز بشكل أساسي في هذا الفصل على المجال الدلالي للفعل المتعلق بحرف الجر،من خلال تحديد معنى الجر المصاحب،و تعدد المعاني التي يؤديها الحرف الواحد و ستكون الانطلاقة مع معاني حروف الجر و المجالات الدلالية التي تصاحبها من خلال كشف النقاب عن العلاقة بين معنى حرف الجر و الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه الفعل المتعلق به ،و الحقل الدلالي كما عرفه بيرفيتش :"هو مجموعة من المواد المعجمية ذات المعاني التي لها ملامح مهينة ،تشكل حقلا دلاليا sematic fiels "[3] ككلمات القرابة التي تدل على كائن حي ،كالأب و الأخ و الأختين...الخ،فيكون بذلك معنى الكلمة هو "محصلة علاقتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي"[4]، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال كشف النقاب عن العلاقة بين معنى حرف الجر و الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه الفعل المتعلق به و المعاني التي سيعامل معها الفصل مأخوذة مما ذكره النحاة في معاني حروف الجر و هي :ابتداء الغاية،و الاستعانة و المصاحبة ،و السببية،و المجاوزة،و الاستعانة و التبليغ،و المصدرية.

---

[1] ستيفن اولمان – دور الكلمة في اللغة- ترجمة كمال بشر- دار غريب للطباعة و النشر- القاهرة-ط1 – ص 37

[2] احمد مختار عمر- علم الدلالة- عالم الكتب-ط6- 2006/1427- ص 11

[3] ضمن إبراهيم الدسوقي – مجال الفعل الدلالي و معنى حرف الجر المصاحب-دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع –لا ط- 2005- ص23 Somatic
M Bierwich now houson in linguistic penguin London- 1985-p171

[4] المرجع السابق-علم الدلالة – ط3- 1993- ص80/79

1- مجال الفعل الدلالي و حرف الجر المصاحب:

2-ابتداء الغاية:

يقول ابن يعيش:" كل فاعل أخذ في فعل، فلفعلة"ابتداء" ما منه يأخذ و "انتهاء" إليه ينقطع[1]" فيكون بذلك لكل فعل ابتداء و انتهاء

و ذكر الحالقي: "من معاني (من) ابتداء الغاية و انتهاءها[2] ،و قد ذهب المذهب سيبويه حين عدّ (من) لابتداء الغاية في الأماكن كما في :من مكان كذا إلى مكان كذا [3]"،كما أكد هذا التعريف ابن هشام حين قال :و الظاهر عندي أنها للابتداء لان الأخذ ابتدئ من عنده و انتهى إليك[4]"؛و لقد ورد لدى النحاة العديد من الأمثلة للدلالة على هذا المعنى أي ابتداء الغاية ؛فالغاية عندهم تنقسم إلى غاية مكانية و غاية زمانية و قد احتوت النماذج :

أ- **غاية زمانية**:نجد قول الشاعر:عقبة :أمية طبت **في** الأجاود نفسا..........

فقد جاءت "في" بمعنى "من" ؛ففي تشارك "من" في أداء هذا المعنى ؛فتقول:أمية طبت **من** الأجواد نفسا.

شارك حرف الجر "على" أيضا "من" في أداء المعنى في قول الشاعر:

هاتف:فعن قريب قرى***فكا **على** خير يد، و يريد بذلك:ترى فكا **من** خير يد

أما حرف الجر "عن" فقد شارك "من" في أداء المعنى ،و هذا ما تبينه لنا النماذج الآتية:بلال:و أراني عقبى الاسور قتلى***عن أذى حاضر و جلى مغيبا.و معناه :من أذى حاضر و جلى مغيبا.فأدى الحرف "عن" نفس المعنى الذي سيؤديه "من" لو وظف في البيت.المعنى نفسه أداه الحرف "عن" في قول الشاعر أيضا:أمية:عبدي بلال ليس عن ***تعذيبه **من** معدل ؛و يريد بذلك:**من** تعذيبه من معدل

هذا عن ابتداء الغاية و ما احتوت عليه من نماذج جسدت لنا أحد أنواعها أو أقسامها و أخص بالذكر الغاية الزمانية ،هذه الأخيرة التي صاحبتها أحرف الجر متنوعة ،شاركت في أداء المعنى كمن و على و عن.

---

[1] أبو البقاء موفق الدين يعيش بن على ابن يعيش-شرح المفصل –دار الطباعة المنيرية-القاهرة-لا ت-لا ط- ص 10/08

[2] احمد بن عبد النور ألمالقي-رصف المباني في شرح حروف المعاني –تحقيق أحمد محمد الخراط مجمع اللغة العربية-دمشق-1975- ص323/ضمن المرجع السابق مجال الفعل الدلالي و معنى الحرف الجر المصاحب –ص23

[3] سيبويه –الكتاب- تحقيق عبد السلام هارون-الهيئة المصرية للكتاب القاهرة-1977-ج4- ص 224

[4] أبو محمد عبد الله جمال الدين ابن احمد بن عبد الله ابن هشام-معنى العن كتب الأغا ريب –تحقيق مازن المبارك –دار الفكر –دمشق -1964-ص 322/1

فقد كان الحوار بين الشخصيات بجمل قصيرة واضحة لا يكتنفها الغموض و الغرابة، فالألفاظ المستخدمة واضحة مألوفة تصل إلى المتلقي بكل وضوح.

و يأتي المشهد السادس من المسرحية ،ليهيئ لنا حوارا جيدا و صحيحا و بصراع صاعد بين أمية و بلال ،و عقبة ،و عتبة ،و الوليد فـــ:"الصراع الصاعد وحده هو الذي يهيء للرواية حوارا جيدا و صحيحا...و ما دام الحوار ينمو من الشخصية من الصراع ،ثم هو يكشف لنا عن الشخصية و يحمل الفعل بأداة الموضوع و شرحه ،فواجب الكاتب أن يقتصد في استعمال الكلمات و لا يأتي منها إلا بالضروري لهذه الأغراض التي نعكسها الثرثرة [1]"و هذا ما نجد عند شاعرنا فقد اقتصد في استعمال الكلمات؛حيث استعمل الضروري منها و نجد ذلك في قوله:أمية:بلال أتاني اليوم أنك سارقٌ

بلال: أنا سارقٌ؟

و أيضا أتاني أنك آبقٌ

بلال:أنا آبق؟

أمية:مذ صار قليك آبقا

تغادر سرا و تأتي محمدا و تهجو له عاداتنا و الخلائقا

و سمع ما يتلوه فينا محمد فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا

بلال:و من ذا رآني؟

عقبة: ورايتك عنده مرارا

2-انتهاء الغاية:[2]

أما عن انتهاء الغاية فيقول سيبويه "و أما إلى :فمنتهى لابتداء الغاية نقول من كذا إلى كذا وكذلك قولك للرجل :إنما أنا إليك ؛أي :أنت غايتي[3]" ،وبذلك يكون الانتهاء في المكان والزمان...الخ،و قد يشارك "إلى" في أداء معنى انتهاء الغاية أحرف جر أخرى نذكر منها ،اللام،من ،في.

فانتهاء الغاية معنى يؤديه حرف الجر إذا كان الفعل المتعلق به من حقل الحقول الدلالية التالية(الذهاب، أو المضي و الاجتياز،السفر و الانتهاء أو الارتقاء...التوقع...الخ) أيا كان حرف الجر المصاحب و من النماذج التي احتوت هذه المعاني نجد قول الشاعر:

---

[1] محمد العيد آل خليفة –نفس المرجع السابق – ص12/11/10/09

[2] شرح المفصل ابن يعيش – ص10/08

[3] سيبويه –الكتاب-ج4- ص231

بلال :وأحرموني بيتا***إليه في الشر أسعى،فإلى في هذا البيت أدت معنى الانتهاء أي انتهاء الغاية ،فبلال قد حرم من الزيارة أي زيارته سرا إلى الرسول .

كما قد يشارك "اللام" و"إلى" في أداء المعنى فنقول:و أحرموني بيتا***له في السر أسعى.

كما قد شارك "اللام، إلى" في أداء معنى انتهاء الغاية في قول الشاعر:أمية:فليس لعبد أن يطيل جداله، فالمراد هنا:ليس إلى عبد أن يطيل جداله.و نجد المعنى نفسه في قول الشاعر:بلال:و يحيى من الصبية لقريشهم***آباؤهم لمعاداتي و تفتتيني،أي إلى معاداتي و تقنيني.

حقل آخر من الحقول الدلالية ،أدى معنى انتهاء الغاية بحرف جر "إلى" متعلق بفعله فأدى معنى ،التوقع و نجد ذلك في قول الشاعر:

بلال:هاتف من هواتف الغيب ناداني***فأوحى إلي أمرا عجيبا.

فكان الاسم المجرور "الأنا" انتهاء غاية للحدث الموجود في الفعل المتعلق به وهو "أوحى" وجاء حرف الجر المصاحب "إلى" ليعبر عن تلك العلاقة و هي انتهاء الغاية . كما شارك حرف الجر "في" و"إلى" في أداء معنى انتهاء الغاية و نجد ذلك في قول الشاعر:أمية:تمهل و انتظر يا عبد أمري***لقد أسرعت و يحك في الجواب.فحرف الجر "في" شارك "إلى" في أداء المعنى الانتهاء ومعناه أسرعت إلى الجواب، كما نجد المعنى نفسه في قول الشاعر:الوليد:لا تسبق رفاقك في الخطاب، أي إلى الخطاب.فكل الحروف السابقة "إلى،في ،اللام" قد أدت معنى الانتهاء الغاية سواء **3- الاستعانة:**

الاستعانة بمعنى الاعتماد ،و قد تطرق لهذا المصطلح العديد من النحاة :من بينهم ابن فارس حيث قال :"و هي أن يدخل حرف الجر على الأدوات الموصلة للفعل[1]"فيكون بذلك بعد حرف الجر ،هو الذي وصل به الفاعل إلى إيقاع الفعل كما تطرق لهذه التسمية – الاستعانة – ابن يعيش في مؤلفه المفصل يقول :"إن يدخل حرف الجر على الأدوات الموصلة للفعل[2]"،و بذلك كأن تقول ' كتبت بالقلم،أي استعنت به و اعتمد عليه في الكتابة ؛و الحرف الذي يؤدي هذا المعنى هو حرف الباء و قد يشاركه في أداء ذاته حروف أخرى، كــ: من،في، عن،و إلى و على .

ومن النماذج التي احتوت استعانة بحرف الباء نجد قول الشاعر:

عتبة:أرى بــالعبد وسواسا***.............

---

[1] أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريا- ألصاحبي- تحقيق مصطفى الشويعي و سالم بن داحرجي – مؤسسة أ بدرات- دط- ص 105

[2] ابن يعيش-شرح المفصل- ص 285

أي أرى أن العبد قد امتلأ عقله واكتسى بالوسواس؛فالعبد" وسيلة لتحقيق الامتلاء و الاكتساء فجاء حرف الجر" بـــ" ليعبر عن تلك العلاقة و هي الاستعانة.

كما جاء في موضع آخر استعانة بالنفي أداها حرف الجر "من" الذي يشارك الباء في أداء المعنى؛ و ذلك في قول الشاعر:عقبة:أتانا كاهن الحي***فلا نحذر من شيء ،"فشيء" وسيلة الانتفاء التخويف.

وسيلة أخرى حققها حرف الجر"من" تمثلت في قول الشاعر:عقبة: فكن منه أمية في ارتياب..

فالضمير "الهاء" العائد على بلال ،وسيلة للارتياب و الشك و الخيفة، فمن ،عبر عن تلك العلاقة و هي الاستعانة.

4- المصاحبة:

المصاحبة كقولهم :خرج بعشيرته،و اشترى الفرس بلجامه...الخ،و التقدير خرج و عشيرته ؛فهي جملة من مبتدأ و خبر في موضع الحال و المعنى كما قال ابن يعيش"مصاحبا لعشيرته[1]" و التعريف نفسه نجده عند الزمخشري في مؤلفه المفصل في صنعه الإعراب[2]،و من الأمثلة التي ضربها النحاة أيضا في هذا المقام قوله تعالى:"و قد دخلوا بالكفر"سورة المائدة الآية"61" و"اهبط بسلام"سورة الأعراف الآية"13". أي مع الكفر،و مع سلام و قد يشارك الباء في أداء هذا المعنى أحرف الجر التالية:"على،اللام،في، إلى".

ومن النماذج التي احتوت مصاحبة نجد قول الشاعر:

بلال: وأحرموني بيتا***إليه في السر أسعى.

أي أحرموني بيتا إليه مع السر أسعى؛فالفعل المؤخر المتعلق بحرف الجر ،قد أدى معنى الإلصاق بالتجميع ،"فالمصاحبة معنى يؤديه حرف الجر إذا كان الفعل المتعلق به من حقل من القول الدلالية التالية:التجميع و الإلصاق ،و الاتصال،...أيا كان حرف الجر المصاحب[3]"فقد شارك السر البيت في الإلصاق و التجميع؛فاجتماع البيت مع السر هو المسعى الذي يسعى إليه بلال و يتأسف لفقدانه.

مصاحبة أخرى ،أداها حرف" الباء" المتعلق بالفعل الذي ينتمي لأحد القول المقول الدلالية المذكورة سالفا؛تجسدت في قول الشاعر على لسان الكاهن :

الكاهن:أعيذ العبد بالزعزع ***و بالنجم إذا يلمع

و بالحية و الضفدع***و بالبومة و ألبوه

---

[1] ابن يعيش –شرح المفصل- ص 220/8

[2] أبو القاسم جار الله محمود ابن عمر الزمخشري-المفصل في صنعه الأعراب- مصورة دار الجيل بيروت –ط2-1323- ص 285

[3] إبراهيم الدسوقي-مجال الفعل الدلالي- ص 35

أعيذ العبد بالهبهب***و السارين في السبت

فالفعل المتعلق بحرف الجر" الباء" من الحقل الدلالي الذي يؤدي معنى الاتصال فقد شارك الزعزع ،و النجم و الحية و الضفدع و البومة و الهبهب السارين العبد في الاتصال فالكاهن يتكهن بتعويذته الباطلة و يرمي بلال بالتبة و الجنون و الجفاء ،و إيمانا منه بالاتصال العبد "بلال" بالحية و الضفدع والبومة و الى ذلك من أسماء لحيوانات و نباتات استعملتها لالقاء تعويذته الشيطانية التي تتنافى وعقيدة وبلال الصحيحة.

مصاحبة أخرى ،أداها حرف "الباء" نجدها في قول الشاعر:

بلال:قيدوني نكاية بتحديد***فت في ساعدي مذ قيدوني

أي قيدوني نكاية مع حديد فت في ساعدي ،فقد شارك الحديد جسم بلال في الإلصاق و الالزاق.

كما نجد المصاحبة التي أداها حرف الجر "في" الذي شارك "مع" في أداء المعنى في قول الشاعر على لسان بلال :

بلال :ما زلت أشعر في الفؤاد بقوة***عظمى تحطم بأسهم تحطيما.

و المراد هنا :ما زلت أشعر مع الفواد بقوة ،فقد شارك الفؤاد الجسم القوى في الالتحام و الاتصال ؛فجسم بلال ملتحم و متصل بقوة عظمى اتصلت اتصالا وثيقا بفؤاده و جسمه

مصاحبة بحرف الجر "في" نجدها كذلك في قول الشاعر على لسان بلال:

بلال:أحسست إحساسين في تباينا***بونا يعيد الغايتين عظيما

فأحس تحت الصخر جسمي رازقا***و أحس روحي في السماء مقيما

فأراد "مع تباينا"و " مع السماء"؛ فقد شاركت "السماء" "الروح" في الإلصاق.

كما نجد الإلصاق و التجميع أداة حرف الجر "لــ"في قول الشاعر على لسان أمية أمية :تهيأ لسيفي اليوم أطعنك طعنة.

أراد بذلك : تهيأ مع سيفي ،ومن ذلك نجد قول الشاعر متمم بن نومرة.

فلما تفرقنا كأني و مالكا***لطول اجتماع لم نيت ليلة معا[1].

فأراد :مع طول اجتماع.

فحرف الجر المصاحب إذن "الباء، مع،في،اللام"قد جاء للتعبير عن تلك العلاقة و هي المصاحبة.

5- السببية:

[1] الحسن بن قاسم المرا دي- الجني الداني في حروف المعاني –تحقيق فخر الدين قباوة و محمد نديم فاضل-دار الآفاق الجديدة –بيروت- ط2- 1983- ص 102/101

السببية أن يكون المجرور سببا في إنجاز الحدث الموجود في الفعل المتعلق به و قد استخدم ابن مالك مصطلحي السببية و التعليل "

و هو أن يستخدم حرف الجر بمعنى "من أجل"، أو يصلح في موضعه اللام[1]"

و من الحروف التي شاركت اللام في أداء هذا المعنى نجد :"الباء،على"و هو ما احتوت عليه مدونتنا ،يقول الشاعر على لسان بلال:

بلال: لقد أنسيت يا مولاي***فأقبل بالرضي عذري[2].

وهو معنى أداه حرف الجر "الباء" المتعلق بفعل ينتمي إلى الحقل الدلالي الدال على التوضيح والتبرير؛فبلال يعلم سيده أمية ،بأمر النسيان الذي ألم به،طالبا منه الرضى والعفو ،وبذلك يكون الاسم المجرور"الرضى" بالحرف،سببا لانجاز الحدث الموجود في الفعل المتعلق به "اقبل" فجاء بذلك حرف الجر المصاحب "الباء" للتعبير عن تلك العلاقة و هي السببية.

كما نجد و في موضع آخر دلالة الإعجاب التي أداها الفعل المتعلق بحرف الجر "بـــ" في قول الشاعر:

أمية:أحس بمقدم الأصحاب أنسا***و أشعر نحوهم بهوى عجاب.[3]

فالمجرور بالحرف "مُقَدَمِ ، هَوَى" يعد سببا لانجاز الحدث الموجود في الفعل المتعلق به:"أُحِسُ، أَشْعُرُ" ؛فجاء حرف الجر المصاحب "ب،" بذلك للتعبير عن تلك العلاقة وهي السببية أيضا؛فأمية معجب بصحبته ،ورفقته ،مكنا لهم هوى عجاب ؛فتحققت بذلك علاقة السببية أي السبب الذي جعل أمية معجبا برفقته وهو الإحساس و الشعور بالأنس في حضرتهم.

حرف مصاحب آخر شارك اللام في أداء معنى السبب و التعليل، وهو"على" يقول الشاعر:بلال: اصبر على مر القضاء فانه***حلو إذا بقي الفؤاد سليما. أي بسبب مر القضاء الذي يتحولّ إلى حلاوة ،بفعل سلامة الفؤاد ،اصبر ، فالمجرور بالح فبلال يدعو جسمه إلى التزود بالصبر على مر القضاء الذي تراه حلو بحلاوة و سلامة الفؤاد الممتلئ بالإيمان و التقوى.

انبهار و إعجاب ، أداه حرف الجر (ب) المتعلق بالفعل (تلقى) ، تمثل في قول الشاعر :

ورقة:

---

[1] إبراهيم الدسوقي- مجال الفعل الدلالي – ص 34

[2] محمد العيد آل خليفة – بلال بن رباح- ص 07

[3] محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق- ص 08

تلقى العذاب و الأذى *** بالصبر و التجمل [1]

فورقة منبهر و معجب بشخصية سيدنا بلال ، القوي الذي يتصدى لشتى أنواع العذاب و الأذى ، بالصبر و التجمل و هذه من شيم الأقوياء و الأتقياء ؛ فالاسم المجرور بالحرف (الصبر ، التجمل) يعد سببا لانجاز الحدث الموجود في الفعل المتعلق به (تلقى) ، فجاء بذلك حرف الجر المصاحب في كل ما سبق (الباء ، على) للتعبير عن تلك العلاقة ، و هي السببية .

6- الظرفية:

يقول ابن يعيش في الظرفية: " الظرفية و الوعاء نحو قولك: الماء في الكأس، و فلان في البيت، إنما المراد أن البيت قد حواه، و كذلك الكأس..." [2] فالظرفية عنده هي الوعاء أو بمثابة الوعاء الذي يحتوي شيئا ما ، سواءا كان سائلا أو شيئا آخرا .

أما الظرفية عند سيبويه فهي : " الحقيقة المكانية ، كما في : هو في الجراب ، أو في الكيس أو في بطن أمه إذا أدخله فيه كالوعاء له ..."[3]

فالظرفية عنده المكان الذي يوضع فيه الشيء ، كما تعد الظرفية " حقيقة زمانية و هذا ما نجده في قوله تعالى " في بضع سنين "[4] "[5] كما نجد من الظرفية المجازية كقوله تعالى " لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة "[6] وفي قوله تعالى " و لكم في القصاص حياة "[7] "[8]

يؤدي معنى الظرفية حرف الجر (في) الذي يشاركه في أداء هذا المعنى أحرف جر أخرى (كالباء و من ، وعن ، اللام ، على ، مع ، إلى) المتعلقة بحقل من الحقول الدلالية التالية (الإدخال ، التغطيس ، البلع ، الإقامة) ، و من أحرف الجر التي احتوتها مسرحيتنا ، و التي أدت معنى الظرفية المتعلقة بالإدخال والتغطيس ...الخ نجد (في ، من) .

يقول الشاعر:

بلال :

---

[1] محمد العيد ، بلال بن رباح ص 21

[2] ابن يعيش شرح المفصل ج 8/ ص 20

[3] سيبويه : الكتاب ج4/ ص 226

[4] سورة الروم 4

[5] إبراهيم، الدسوقي ، مجال الفعل الدلالي ص 37

[6] سورة الأحزاب 21

[7] سورة البقرة 179

[8] المرجع السابق (إبراهيم الدسوقي) ص 37

كيف الخلاص فاني *** وقعت في شدق أفعى [1]

فالمجرور بالحرف (شدق) ظرف تم فيه الإدخال والتغطيس ، وتم التعبير عن هذه العلاقة بحرف الجر (في) للدلالة على الظرفية ؛ فبلال يتساءل عن كيفية الخلاص من أمية الذي وقع بلال في قبضته ، المعبر عنه بشدق الأفعى .

ظرفية زمانية أو حقيقة زمانية أداها حرف الجر (في) جاءت على لسان أمية :

أمية:

تركت القوم في اثري *** ألما تمتثل أمري[2]

فأمية يعاقب بلال على فعلته ، و هي ترك القوم أثناء ذهابه أو فور ذهابه ، فقد خالف أمره ؛ فكانت بذلك الحقيقة الزمانية و هي من الظرفية .

صيغة ظرفية أخرى أدت معنى الإدخال و التغطيس نجدها في قول الشاعر :

عقبة: و إن حذق التنكر في الثياب[3]

أي، التنكر و الاختفاء في الثياب بالإدخال و التغطيس، و الغمس؛ فالمجرور بالحرف (الثياب) ظرف تم فيه الإدخال و الدس، و التغطيس، وقد تم التعبير عن هذه العلاقة بحرف الجر (في) للدلالة على الظرفية.

تغطيس آخر و إدخال بحرف الجر (في) نجده في قول الشاعر :

أمية: ....*** تبقيك في الدم غارقا.[4]

وهو تهديد تقدم به أمية لبلال آمرا إياه بالاستعداد إلى الطعنة التي ستبقيه غارقا في دمائه ؛ فالمجرور بالحرف (الدم) ظرف تم فيه التغطيس و الدس ، و تم التعبير عنه بحرف الجر المصاحب (في) للتعبير عن الظرفية .

و تستمر الأبيات المتضمنة معنى التغطيس و الإدخال في الظهور و البروز ، حيث يقول الشاعر في موضع آخر على لسان الكاهن ، وهو يعوذ بتعويذته على بلال قائلا :

الكاهن: أعيذ العبد بالهبهب *** و بالسارين في السبسب.

---

[1] محمد العيد ، بلال بن رباح ص 7

[2] المرجع نفسه ص 7

[3] محمد العيد ، بلال بن رباح ص 10

[4] المرجع نفسه - ص12

حيث تضمن البيت مصاحبة و ظرفا (في السبسب) ، هذا الأخير الذي حمل معنى التغطيس و الإدخال ؛ فالكاهن يحاول إدخال بلال و تغطيسه في عالم الخرافات و الأباطيل بتعويذاته الباطلة ، وقد تم التعبير عن هذه العلاقة القوية بحرف الجر (في) للدلالة على الظرفية .

موضع آخر تحقق فيه التغطيس و الإدخال بحرف الجر المصاحب (في) للدلالة على الظرفية نجده في قول الشاعر على لسان بلال و هو يناجي ذاته و يتحاور معها قائلا :

بلال :

قيدوني نكاية بحديد *** فت في ساعدي مذ قيدوني[1]

فلشدة التقييد بالحديد فت هذا الأخير في ساعده ، فادخل الحديد و انغمس فيه ، تاركا وراءه آلاما و معاناة تصدى لها بلال بصبره و قوة إيمانه ؛ فالمجرور بالحرف (ساعدي) ظرف تم فيه الإدخال و الدس ، والتغطيس ، و الغمس .

هذا عن دلالة الظرفية و العلاقة التي تمت بينها و بين حرف الجر الذي ينتمي إليه الفعل المتعلق به، و ما حققته من معاني الإدخال و التغطيس، و الغمس.

7- المجاوزة:

المجاوزة كما يقول سيبويه " لما عدا الشيء "[2] ، كالانصراف مثلا أو الترك

كقولنا : كساه عن العري أي قد تجاوز العري ، و قد أطلق المالقي على هذا المعنى " لقب المزايلة "[3] ، و لكن قد تكون هذه المجاوزة حقيقية أو مجازية ، فالحقيقة كقولنا : أطعمه عن جوع أي : جعل الجوع منصرفا عنه أو مجازية كما في : " جلس عن يمينه ، فجعله متراخيا عن بدنه ، و جعله في المكان الذي بحيال يمينه ، و كذلك أضربت عنه ، و أعرضت عنه ، و انصرفت عنه ، أي أنه تراخى عنه و جاوزه إلى غيره "[4].

كما نجد التعريف نفسه في شرح ابن عقيل[5] ، و بذلك نجد أن حرف الجر (عن) هو الذي يؤدي هذا المعنى ولكن قد يشارك هذا الأخير في أداء المعنى أحرف جر أخرى والمجاوزة معنى يؤديه حرف الجر إذا

---

[1] محمد العيد ، بلال بن رباح ص 16

[2] سيبويه ، الكتاب ج4/ص 226- 227

[3] أحمد بن عبد النور المالقي – رصف المباني في شرح حروف المعاني – تح أحمد محمد الخراط ، مجمع اللغة العربية دمشق 1975 /ص 254 ضمن إبراهيم الدسوقي - مجال الفعل الدلالي- ص 39

[4] المرجع السابق –سيبويه ، الكتاب – ص 227

[5] ابن عقيل ، شرح المفصل ج3/ص 24

كان الفعل المتعلق به من الحقول الدلالية التالية (الشرود ، التجاهل ، الانفصال، الانعزال ... أيا كان حرف الجر المصاحب "[1] ، ومن الحقول الدلالية التي احتوتها مدونتنا نجد الانفصال الذي لازمه حرف الجر (عن) في أداء المعنى. ومن النماذج التي احتوت انفصالا أداه حرف الجر (عن) قول الشاعر :

أمية:

أجل هذا هو الرأي*** فلم تعدل عن القصد [2]

أي لم تحيد وتبتعد عن القصد؛ ف (عن) أدت معنى اخطاء الهدف ؛ فأمية لم يخطئ خبر عتبة في إصابته للهدف المقصود و هو تعرض بلال للجنون و الهوس .

و من أحرف الجر التي شاركت (عن) في أداء معنى المجاوزة نجد (على) في قول الشاعر على لسان عقبة:

عقبة: أيشتد و يحتد *** على الشيخ و يجفوه ؟ [3]

بمعنى: عن الشيخ و يجفوه؛ فالمجرور بالحرف (الشيخ) يتجاوز عنه في الفعل المتعلق ب (يشتد و يحتد)، و جاء حرف الجر المصاحب الذي شارك (عن) في أداء المعنى للتعبير عن هذه العلاقة وهي المجاوزة.

مجاوزة في موضع آخر أداه حرف الجر (في) الذي شارك (عن) في أداء المعنى، ونجد ذلك في قول الشاعر :

أسأت باللات ظنا *** وملت في الدين عنا [4]

أي : و ملت عن الدين عنا ، بمعنى انفصلت ، و تجاهلت اللات و العزى فكان بذلك المعنى الذي أداه هذا الحرف متعلق بالحقل الدلالي الدال على التجاهل و الانصراف عن الآمر ، و بذلك يكون المجرور بالحرف (الدين) ، متجاوز عنه في الفعل المتعلق به (أسأت- ملت) ، وجاء حرف الجر المصاحب (في) للتعبير عن هذه العلاقة و هي المجاوزة الدالة التجاهل و الانصراف .

مجاوزة أداها حرف الجر (عن) في قول الشاعر على لسان بلال :

بلال :

قبلت بالرجم و التعيير محتسبا *** و لست أقبل أن أرتد عن ديني

---

[1] إبراهيم الدسوقي – مجال الفعل الدلالي – ص 40

[2] محمد العيد ، بلال بن رباح ص 13

[3] المرجع نفسه ص 15

[4] المرجع نفسه ص 17

أي ولست أقبل أن أنفصل و أستغني عن ديني، و انسلخ منه؛ فالمجرور (ديني) متجاوز عنه في الفعل المتعلق به (أن أرتد)، و جاء حرف الجر المصاحب (عن) للتعبير عن هذه العلاقة وهي المجاوزة.

تجاهل و تجاوز أداه حرف الجر (عن) جاء على لسان أحد الصبية قائلا :

الثالث:

ألم تبصر الجنون كيف بررته *** فأعرض مزورا عن البر آبيا [1]

أي: تجاهل البر آبيا و انشغل عنهم؛ فالمجرور " البر آبيا " متجاوز عنه في الفعل المتعلق به (أعرض)، وجاء حرف الجر المصاحب " عن " للتعبير عن هذه العلاقة و هي المجاوزة.

ومما سبق يظهر أن المجرور (القصد، الشيخ، الدين، ديني، البر آبيا..) متجاوز عنه في الفعل المتعلق به (تعدل، يحتد، ملت، أرتد أعرض).

وجاء حرف الجر المصاحب (عن، على، في) للتعبير عن هذه العلاقة و هي المجاوزة

- الاستعلاء

يقول ابن يعيش في الاستعلاء " كقولك: زيد على الفرس، فزيد هو المستعلي على الفرس، و" على " أفادت هذا المعنى فيه..."[2] ؛ وبذلك يكون حرف الجر (على) هو المؤدي لهذا المعنى ؛ فاستعلاء الشيء كما في "هذا على ظهر الجبل ، والعلو قد يكون علوا حقيقيا كما سبق ، وقد يكون علوا مجازيا كما في : مر الماء عليه ، و علينا أمير ، و علينا مال ، و مررت عليه "[3]

و قد وردت أمثلة عديدة في كتب النحاة تمثل لنا الاستعلاء كقوله تعالى: " و عليها و على الفلك تحملون "[4] ، و" كل من عليها فان"[5] ، وقوله : " فضلنا بعضهم على بعض "[6]

و قد يشارك حرف الجر (على) في أداء هذا المعنى (الاستعلاء) أحرف الجر التالية: (من، اللام، في ، عن) ، ومن النماذج التي احتوت استعلاء نجد :

أمية:

فافرش لهم على العرا*** .... [1]

---

[1] محمد العيد ، بلال بن رباح ص 19

[2] ابن يعيش، شرح المفصل ج8/ 37

[3] سيبويه ، الكتاب ج4/ص230

[4] المؤمنون 22

[5] الرحمان 26

[6] البقرة 253

فرفقة أمية هم المستعلي على العرا ، فأفادت بذلك (على) هذا المعنى ؛ فكان بذلك العلو علوا حقيقيا ، فالرفقة على العرا إذ اتخذ الرفقة العرا مكانا للترسيخ و الإرساء ، فالمجرور (العرا) مستعلي عليه لإتمام الحدث الموجود في الفعل المتعلق به (افرش)، وعبر عن تلك العلاقة حرف الجر المصاحب وهو (على) للدلالة على الاستعلاء .

استعلاء آخر أداه حرف الجر المصاحب (على) الدال على الحمل نجده في قول الشاعر على لسان بلال بلال : وضعوني عل فجسم بلال هو المستعلي على الحجارة المحماة ؛ فأفادت (على) هذا المعنى فكان العلو حقيقيا، فاتخذ أمية الحجارة مكانا للحمل ؛ فالمجرور (الحجارة) مستعلي عليه لإتمام الحدث الموجود في الفعل المتعلق به (وضعوني)، وعبر عن تلك العلاقة حرف الجر المصاحب (على) للدلالة على الاستعلاء .

ومن النماذج التي احتوت استعلاء أداه حرف الجر (من) الذي شارك (على) في أداء المعنى نجد:

هاتف:

يد تنجيك من *** خصم قوي اللدد [2]

أي : يد تنجيك على خصم لدد ، فأدى حرف الجر المصاحب (من) هذا المعنى و ذلك للدلالة على الاستعلاء .

أما عن معنى التفوق، فنجد حرف الجر المصاحب (على) الذي شارك الفعل المتعلق به للدلالة عليه، وذلك في قول الشاعر على لسان أبي بكر:

أبو بكر :

صبرت طويلا يا بلال على الأذى *** و أسلمت للرحمن دون نفاق [3]

فقد تفوق بلال على الأذى ،فكان مستعلى عليه ،فالمجرور "الأذى" مستعلى عليه لإتمام الحدث الموجود في الفعل المتعلق به "صبرت" و عبر عن تلك العلاقة حرف الجر المصاحب "على" للدلالة على الاستعلاء الذي أدى معنى التفوق و التميز و البروز.

الظلم حقل من الحقول الدلالية ،المنتمية للاستعلاء ،الذي أداه حرف المصاحب "على" المتعلق بالفعل "أنقذوني" الذي جاء في البيت التالي :

[1] محمد العيد آل خليفة – نفس لمرجع السابق- ص 6

2-المرجع نفسه ص20

[3] المرجع نفسه ص24

بلال: و أنقذوني من رق أي :أنقذوني من الرق مولى مشدد،و معتد و متطاول و متجبر علي؛فالمجرور "أنا" العائد على بلال ،هو المستعلى عليه لإتمام الحدث الموجود في الفعل المتعلق به "أنقذوني" وعبر عن تلك العلاقة حرف الجر المصاحب "على" للدلالة على الاستعلاء الذي أدى معنى الظلم والتطاول والتجبر و الافتراء.

فالمجرور في الأمثلة السابقة(العرا،الحجارة ،خصم،الأذى،الأنا) مستعلى عليه لإتمام الحدث الموجود في الفعل المتعلق به(فافرش،وضعوني،تنجي،صبرت،أنقذوني)و عبر عن تلك العلاقة حرف الجر المصاحب وهو "على ،من" للدلالة على الاستعلاء. مولى مشدد***علي بظلم آخذ بخناقي[1]

أي : أنقذوني من الرق مولى مشدد،و معتد و متطاول و متجبر علي؛فالمجرور "أنا" العائد على بلال ،هو المستعلى عليه لإتمام الحدث الموجود في الفعل المتعلق به "أنقذوني" و عبر عن تلك العلاقة حرف الجر المصاحب "على" للدلالة على الاستعلاء الذي أدى معنى الظلم و التطاول و التجبر و الافتراء.

فالمجرور في الأمثلة السابقة(العرا،الحجارة ،خصم،الأذى،الأنا) مستعلى عليه لإتمام الحدث الموجود في الفعل المتعلق به(فافرش،وضعوني،تنجي،صبرت،أنقذوني)و عبر عن تلك العلاقة حرف الجر المصاحب وهو "على ،من" للدلالة على الاستعلاء. - **المصدرية:**

المصدرية تجاوزا هو ما أطلق عليه المبعضة كما في :"أخذت درهما من المال ؛فدلت "من" على أن الذي أخذت بعض المال...،و يفسر قوله تعالى:{ خذ من أموالهم صدقة} ،أي بعضها[2]"؛فيكون الجار بهذا المعنى إذا كان المجرور جزءا من الكل السابق على الجار يقول سيبويه :"أخذت درهما من المال ،فدلت "من" على أن الذي أخذت بعض المال[3]" ،و من الأمثلة على ذلك قوله تعالى :{ خذ من أموالهم صدقة[4]} ،أي بعضا من أموالهم ،فدلت بذلك المصدرية على المبعضة كما ذكرنا سابقا.

والمصدرية معني يؤديه حرف الجر إذا كان الفعل المتعلق به من حقل من الحقول الدلالية التالية:الإنفاق والتوفير والاصطفاء و الإبعاد.أيا كان حرف الجر المصاحب[5]"،أي الاصطفاء اختار من الطلاب أو الإنفاق و التوفير نحو أنفق من ماله.

ومن النماذج التي احتوت مصدرية في مدونتنا نجد قول الشاعر على لسان بلال:

---

[1] محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق- ص 24

[2] ابن بعيش –شرح المفصل- ج 8- ص 12

[3] سيبويه- الكتاب- ج 4- ص 225

[4] سورة التوبة – الآية 103

[5] ابراهيم الدسوقي- مجال الفعل الدلالي – ص 50

بلال:صريح ***من الألبان يسقى في القعاب[1]

أي انتقى واستخلص شرابا وهو الألبان؛ فالمجرور بالحرف "الألبان" مصدر للاصطفاء والاستخلاص، وقد تم التعبير عن تلك العلاقة بحرف "من" وهو المصدرية.

وعن الإبعاد نجد قول الشاعر على لسان أحد الصبية: و هو يحذر رفقته من بلال بصفته عبدا من عبيد أمية قائلا :

الثالث:حذار فهذا من عبيد أمية.

فالمجرور بالحرف "عبيد" مصدر للإبعاد، و قد تم التعبير عنه تلك العلاقة لحرف الجر المصاحب "من" وهو المصدرية.

اصطفاء آخر ،جاء على لسان ورقة يعترف لبلال بأسمائه إلى دينه المفضل قائلا:

ورقة: دنت بما دنت به***من دينك المفضل[2]

أي اخترت وانتخبت وانتقيت دينك المفضل ليكون دينا لي فالمجرور بالحرف "دينك"مصدر للاختيار والانتقاء و الانتخاب، و قد تم التعبير عن تلك العلاقة أيضا بحرف الجر المصاحب "من" وهو مصدر.

فالمجرور بالحرف "الألبان، عبيد، دينك"مصدر للاصطفاء ـــ والاستخلاص والانتخاب، والاختيار، والانتقاء وقد تم التعبير عن تلك العلاقة بحرف الجر المصاحب "من"

- التبليغ:

أما التبليغ فهو: معنى يؤديه حرف الجر إذا كان الفعل المتعلق به من مجال من مجالات الدلالية التالية :الإخبار و الاستخبار ،التحسس،و الإنصات و التأكد وشك،التجبب،التبغيض،الثأر...[3]الخ"

و من النماذج التي احتوت عليها مدونتنا نجد قول الشاعر على لسان عتبة ،و هو يدعو أمية للثأر والانتقام من بلال قائلا:

عتبة: وان لم يعترف فاستنكف منه[4]

---

[1] محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق- ص 09

[2] محمد العيد آل خليفة – نفس المرجع السابق- ص21

[3] إبراهيم الدسوقي – مجال الفعل الدلالي- ص 45

[4] نفس المرجع السابق- ص 10

أي : اقتص منه،و انتصف و انتقم منه ،فيكون بذلك الضمير المتصل بحرف الجر "من" هدفا لانجاز الحدث الموجود في الفعل المتعلق به وهو "استنكف"وعبر حرف الجر المصاحب "من" عن هذه العلاقة بين الحدث الموجود في الفعل المتعلق به ،و الضمير المتصل بذلك يدل على التبليغ.

تبليغ آخر حمل معنى الثأر و الانتقام نجده في قول عقبة:

عقبة:فكن منه أمية في ارتياب[1].أي فانتقم و انتصف و اقتص ولا تصدق ما يقوله لك ،الضمير المتصل بحرف الجر "من"هدفا هو الآخر للانجاز الحدث الموجود في الفعل المتعلق به"كن"و عبر حرف الجر المصاحب "من" عن هذه العلاقة بين الحدث الموجود في الفعل المتعلق به و الضمير المتصل المجرور فدل بذلك على التبليغ.

أما عن التبليغ الذي حمل معنى أو دل على التفويض فقد جاء على لسان عتبة و هو يفوض الأمر بأن يضع بلال أمام الأمر الواقع ،قائلا:

عتبة:وسله فان أقر فعظه قولا**** و صب عليه أسواط العذاب[2]

أي صب و افرض عليه أسواط العذاب جزاءا لفعلته الشنيعة ؛فعبر بذلك حرف الجر المصاحب "على"المتصل بالضمير عن العلاقة الموجودة في الفعل المتعلق به "صب"و الضمير المتصل المجرور "عليه" و بذلك يدل على التبليغ الحامل لمعنى التفويض.

تكبر و افتخار جاء على لسان أمية و الرفقة ،فور دعوتهم لكاهن الحي ،الذي – حسب اعتقادهم- سينقذ بلال من جنونه أو هوسه و هم ينشدون النشيد:

جميعا:دعوناه فوافانا***عليه النور يكسوه[3]

أي دعوناه فوافانا هي تكبر و استعلاء و استعظام و افتخار عليه النور يكسوه ،أي الازدهاء و التكبر،فعبر بذلك حرف الجر المصاحب "على" المتصل بالضمير من العلاقة الموجودة بين الحدث الموجود في الفعل المتعلق به و هو "وافانا"و الضمير المتصل المجرور "عليه"و بذلك يدل على التبليغ الحامل لمعنى الافتخار و التكبر ،و الاستعلاء.

---

[1] نفس المرجع السابق- ص 09

[2] محمد العيد آل الخليفة- نفس المرجع السابق- ص 10

[3] المرجع نفسه – ص 14

فيكون بذلك الضمير المتصل بحرف الجر في الأمثلة السابقة هدفا لانجاز الحدث الموجود في الفعل المتعلق به "استنكف،كن،صب،وافانا"و عبر حرف الجر المصاحب "من،على"عن هذه العلاقة بين الحدث الموجود في الفعل المتعلق به ، والضمير المتصل المجرور و بذلك يدل على التبليغ.

هذه بعض المعاني ،و بعض الحقول الدلالية المرتبطة بها ،وأحرف الجر التي يمكن أن تصاحبها ،والمعاني التي أن تؤديها ؛فكل معنى من المعاني كما رأينا سابقا التي يؤديها حرف الجر يصاحب مجموعة من الحقول الدلالية التي ينتمي إليها الفعل المتعلق به كانتهاء الغاية و الاستعانة والمصاحبة ،والسببية ،و التعليل ،والمجاوزة،الاستعلاء،والتبليغ،والمصدرية.

و كل مجال من المجالات السابقة يصبغ حرف الجر المصاحب أيا كان بالمعنى المرتبط بالحقل الدلالي للفعل المتعلق به كما أن المعنى الواحد قد يؤدي بعدد من أحرف الجر وفقا للفعل المتعلق به و حقله الدلالي.

و بعد ،فهذه كانت إطلالة موجزة على معاني الجر في مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة من خلال المجال الدلالي للفعل المتعلق به في الجملة .و قد وجدنا أن المعنى المحدد يصاحب أفعالا من حقول دلالية محددة على النحو التالي:

1- معنى ابتداء الغاية؛ و انتهاء الغاية:" الذهاب و المضي"

2- معنى الاستعانة :" الارتياب و الشك و الخيفة"

3- معنى المصاحبة:"التجميع و الإلصاق و الاتصال"

4- معنى السببية:"التوضيح و التبرير"

5- معنى الظرفية:"إدخال و التغطيس"

6- معنى المجاوزة:"أخطاء الهدف، و التجاهل، الانصراف"

7- معنى الاستعلاء:"التفوق، و الاستعلاء و التطاول، التجبر و الافتراء"

8- معنى المصدرية:"الاصطفاء، و الاستخلاص و الاختيار و الانتقاء"

9- معنى التبليغ:"التفويض و التكبر و الافتخار و الاستعظام".

خــــــــــاتمة

لقد حاول هذا البحث المتواضع أن يسهم بالدراسة في إبراز ما بلغته بعض بواكر موروثنا الشعري، وذلك باعتماد الأسلوبية منهجا نقديا لهذه الدراسة قصد توخي القدر الكبير من التحليل العلمي و الموضوعي.

وبعد أن تم هذا البحث بحمد الله و عونه و فضله ، أملي أن أكون بصنيعي هذا قد ساهمت و لو بالقدر القليل في إبراز جانب من المشهد الشعري الجزائري و في منح شاعرنا ما يستحقه من الرعاية و الاهتمام ؛ وقد خلص هذا البحث إلى جملة من النتائج التي أوردها في النقاط الآتية :

1- إن محمد العيد من أبرز الشعراء في منطقة الشرق الجزائري، فكانت العشرينات بوتقة الشعور الوطني العارم، و معترك الجهات المتضافرة، فكرا و أدبا و إصلاحا اجتماعيا، و تطلعا سياسيا.

2- إن الأسلوب يكشف عن تفرد الشاعر وخصوصيته في صوغ تجاربه بلغة أدبية مثيرة تصل إلى مستوى التأثير الذي يعد مطلبا رئيسيا في الدراسة الأدبية والأسلوبية خاصة.

3- ساهمت الدراسة الصوتية في الكشف عن جماليات التعبير المسرحي، وذلك من خـــلال جرس الألفاظ وتكرارها ؛ فكان الجانب الصوتي مجالا لبروز المكونات الصوتية ذات الخصوصـــية المتنوعة بتنوع الموقف الوجداني ؛فوظف المد والهمس مقام الحزن والتأمل ، والجهر وسرعة الحركة مقام الغضب

4- الدليل القاطع على تشبع شاعرنا بالقيم الإسلامية النبيلة ، تميز معجمه بالألفـــاظ القرآنيـــة ؛ فطبيعة النص – بلال بن رباح – تفرض عليه استعمال ألفاظ قرآنية.

5- جاء المستوى التركيبي والنحوي مشحونا بتوظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبرية المثبتـــة والمنفية، وفي مقابل الجمل الخبرية وظف شاعرنا الإنشاء الطلبي الذي تنوعت صيغه وأغراضه وفق ما تقتضيه التجربة في متطلباتها الوجدانية وأبعادها الفنية الجمالية.

6- تتمركز الظواهر الأسلوبية في المسرحية بشكل متناوب نوعا ما حول الأفكار الرئيســـية التي اشتملت عليها المسرحية، و منها حقيقة الصبر والتحمل على الصعاب التي تحلى بها بلال بـــن

رباح، كما كشف التحليل الأسلوبي للرموز والأساطير والشخصيات التاريخية الواردة في مسرحية بلال بن رباح.

7- لقد كانت ثمة محاولة لفحص نظم تشكل القوافي في مسرحية بلال بـــن ربـــاح، هـــذه الأخيرة التي أضفت على النص نغما موسيقيا رائعا، نقلته لنا التنوعات البحور الشعرية من مشهد لآخر، و هذا ما أعطى جوا من النغم والرونق والاستحسان، فعلى الرغم من مخالفة محمد العيـــد للنظم الخليلي؛ فقد جاءت تفعيلاته متناسبة ومقام الكلام ومقتضياته النفسية والوجدانية.

8- أما على المستوى الدلالي، فقد وظف شاعرنا أحرف الجر المصاحبة التي رافقت أفعـــالا من مجالات دلالية مختلفة (سببية، ظرفية، مصدرية، .....الخ) أضفت على الأبيات رونقا و جمالا و تماسكا قويا .

وفي الأخير ما هذه إلى محاولة متواضعة مني ؛ فشاعرنا لم يلق حقه بعد من العناية و الاهتمام، وتبقى هذه الدراسة مجرد إطلالة متواضعة على هذا الشاعر العظيم الذي أرجو أن يلقى حقه لاحقا بدراسة أخرى ترفع من شأنه وتعطيه ما يستحق من الاهتمام والعناية .

قائمـــــة المصـــادر و المـــراجع

أولا: المصـــــــــــادر:

- القرآن الكريم.رواية ورش

ثانيـــــــــــا: المراجـــــع القديمة:

01- ابن جني – المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات – تح علي النجدي ناصف ، المجلس الأعلى ، القاهرة ، ج2 /2009م.

02- ابن طبا طبا العلوي – عيار الشعر – نح طه الحاجري و محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، دط/دت .

03- ابن عبد ربه الأندلسي – العقد الفريد – ج 5

04- ابن يعيش – شرح المفصل – دار الطباعة المنيرية ، القاهرة د/ط ، د/ت .

05- أبو بكر محمد بن السري السراج – الأصول في النحو – تح عبد الحسين الفتلـــي د/ت ، د/ط .مؤسسة الرسالة، بيروت، 1405ه/1985م.

06- أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر الباقلاني – أعجاز القرآن – تح السيد أحمـــد صقر ، دار المعارف ، القاهرة 1963.

07-أبو الحسن أحمد بن زكرياء بن فارس – الصاحبي –تحقيق مصطفى الشويعي و ســـالم بـــن دامرجي ، مؤسسة أ.بدران / دط، دت .

08- أبو الخير أجمد بن محمد الدمشقي الشهير بابن الجزري – النشر في القراءات العشر ، قراءة محمد الضباع ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، ج1، ط2، 1423ه/2002م.

09- أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني – منهاج البلغاء و سراج الأدباء – تح محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، 1966.

10- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ –البيان و التبيين –تح عبد السلام هارون ،دار الجيـــل ، بيروت 1991 م

11- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني – العمدة في نقد الشعر و تمحيصه – شـــرح وضـــبط عفيف نايف حطوم ، دار صادر بيروت ، ج1،ط1 ، 1424ه/2003م.

12- أبو علي الحسين – رسالة أسباب حدوث الحروف – تح محمد الطيان ، دار الفكر ، دمشق ط1، 1983م

13- أبو محمد عبد الله بن مسام ابن قتيبة – تأويل مشكل القرآن – شرحه و نشره السيد صقر ، دار التراث ، القاهرة ط2 ، 1973 م .

14- أبو محمد عبد الله جمال الدين بن احمد عبد الله بن هشام – مغني اللبيب في كتب الأعاريب تح مازن المبارك ، دار الفكر ، دمشق 1964م.

15- أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري – لسان العرب - ، دار صادر بيروت ، ج1 ،ط1/1410ه/1990م

16- أحمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي – بيان إعجاز القرآن – نح محمد خلف الله، و محمد زغلول، دار المعارف القاهرة، ط2/ 1968م.

17- أحمد بن يحي، ثعلب – فواعد الشعر

18- الاستربادي – شرح كافية ابن الحاجب – تح إميل يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1/1419ه/1998م.

19- امرؤ ألقيس – ديوان امرئ ألقيس – نح حنا الفاخوري ، دار الجيل ، بيروت ، 1983م.

20- الثعالبي – فقه اللغة و سر العربية – نح فائز محمد ، مراجعة و فهرسة إميل يعقوب محمد الاسكندراني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1/1427ه/2006م.

21- جلال الدين السيوطي – الإتقان في علوم الفران – تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة المصرية للطباعة و النشر بيروت ، ج3 ، دط/1997م.

22-لحسن بن قاسم المرادي – الجني الداني في حروف المعاني – تح رمز الدين قباوة و محمد نديم فاضل ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2 1983م.

23- الخليل بن أحمد الفراهيدي – العين – ج5 تح مهدي المخزومي ، ابراهيم السامرائي ، دار الرشيد للنشر د/ط 1982

24- الخطيب القز ويني – الإيضاح في علوم البلاغة – نح عبد المنعم خفاجي ، منشورات دار الكتاب اللبناني ، ط5/دت.

25- الزمخشري – الكشاف – رتبه و ضبطه و صححه محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، ج3 /دط،1996م.

26- الزركشي – البرهان في علوم القرآن – نح أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكـــر ، ج4/ط5، 1400ه/1980م

27- السكاكي – مفتاح العلوم – مكتبة الحلبي ، القاهرة ، ط1990/2م.

28- سيبويه – الكتاب - طبعة بولاق ، ج1316/2هـــ

29- عبد الرحمان بن خلدون – المقدمة – تح علي عبد الواحد وافي ، دار العودة ، بيروت لبنان ،دط/1962م.

30- عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز – قراه و علق عليه محمود محمد شـــاكر ، مكتبـــة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع ، دار المعارف ، القاهرة /1978م

31- محمد العيد آل خليفة –بلال بن رباح –المطبعة العربية بالجزائر- سنة 1986

32- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي – تاج العروس من جواهر القاموس – تح عبـــد الكـــريم العزباوي و مراجعة السامرائي ، وعبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومـــة الكويـــت ، مـــج3 /دط/1386ه/1967م.

33-قدامه بن جعفر – نقد الشعر – تح عبدا لمـــنعم خفـــاجي ، مكتبـــة الأزهريـــة ، مصـــر ط1980/1م

34.- المالقي – رصف المباني في شرح حروف المعاني – تح أحمد محمد الخراط، مجمع اللغة العربية، دمشق /1975م.

ثـــــــالثا: المـــــــــراجع الحديـــــــــثة:

1- ابتهال كاصد ياسر الزيدي – علم الأصوات في كتب معاني القرآن – دار أسامة للنشـــر و التوزيع /2005م. م.

2- إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – دار القلم، بيروت ط4/ 1972

3- إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – دار الطباعة، القاهرة، 1961م.

4- إبراهيم الدسوقي – مجال الفعل الدلالي و معنى حرف الجر المصاحب - دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، د/ط ، 2005م.

5- إبراهيم مصطفى و آخرون – المعجم الوسيط – دار العودة ، تركيا ،د/ط /1989م

6- أحمد الشايب – الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية – مكتبة النهضة ط1966/6م.

7- أحمد كشك – من وظائف الصوت اللغوي – دار السلام، مطبعة المدنية، ط3/ 1403ه/1983م.

8- أحمد مختار عمر – دراسة الصوت اللغوي – عالم الكتب، القاهرة ط 4، 2006/1427م.

9- أحمد مطلوب – البلاغة العربية المعاني و البيان و البديع – وزارة التعليم و البحث العلمي، العراق ط1 1400ه/2006م.

10- أشواق محمد إسماعيل النجار – الاقتضاء دلالته و تطبيقاته في أسلوب القرآن الكريم – دار دجلة، الأردن ط1/1429ه/2008م.

11- بدوي طبانة – البيان العربي – المكتبة الأنجلومصرية ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ط4 1968/1388م.

12- تمام حسان – اللغة العربية معناها و مبناها – عالم الكتب ط3 1998/1418م.

13- حسن ناظم – البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب - المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط2002/1م.

14- حفيظة أرسلان شابسوغ – الجملة الخبرية و الجملة الطلبية تركيبا و دلالة - عالم الكتب الحديث ، الأردن ط1 1425ه/2005م.

15- خليل إبراهيم – في اللسانيات و نحو النص – دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ط1427/1ه/2006م.

16- زيد خليل القرالة – الحركات في اللغة العربية – دراسة في التشكيل الصوتي ، عالم الكتب الحديث ن الأردن ط1425/1ه/2004م.

17- سمير شريف استيتية – الشرط و الاستفهام في الأساليب العربية – دط/دت

18- سعد مصلوح – دراسة السمع و الكلام – عالم الكتب ، القاهرة 1400ه/1980م

19- شرف الدين علي ألراجحي – علم اللغة عند العرب و رأي علم اللغة الحديث – دار المعرفة الجامعية دط/2002م.

20- شكري محمد عياد – موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة القاهرة ط2ن نوفمبر 1978م.

21- صالح لمباركيه – المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية – دار الهدى، ط2005/1م
22- عبد الجليل عبد القادر – هندسة المقاطع الصوتية – دار صفاء للنشر و التوزيـــع، عمـــان ط1988/1418/1م
23- عبده ألراجحي – التطبيق النحوي - دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ط2008/1م.
24- عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه – دراســـة و تطبيـــق في شـــعر الشطرين و الشعر الحر ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ط2007/1م.
25- عبد السلام المسدي – الأسلوبية و الأسلوب – الدار العربية للكتاب تونس ط1982/2م.
26- عبد الصبور شاهين – في علم اللغة العام – مؤسسة الرسالة ط1980/1400/3م.
27- عبد الفتاح عثمان – دراسات في علم المعاني و البديع – مكتبة الشباب، المنيرة 1983م.
28- عبد المالك مرتاض – التحليل السيميائي في الخطاب الشعري – دار الكتـــاب العـــربي ، الجزائر د/ط 2001م.
29- علي البطل – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجـــري – دار الأنـــدلس للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ط1980/2م.
30- كمال بشر – علم الأصوات – دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 2000م
31- كريم ناصح الخالدي – نظرية المعنى في الدراسات النحوية – دار صفاء للنشر و التوزيـــع، عمان ط1427/1ه/2006م.
32- مالك بن نبي – ميلاد مجتمع – دار الفكر، دمشق ط1986/3م.
33- محمد بن حسن بن عثمان – المرشد الوافي في العروض و القوافي – دار الكتـــب العلميـــة، بيروت ط1425/1ه/2004م.
34- محمد خان – اللهجات العربية و القراءات القرآنية – دراسة في البحر المحيط ، المغـــرب دار الفجر للنشر و التوزيع 2002.
35- محمد الصغير بناني – البلاغة و العمران عند ابن خلدون – ديوان المطبوعـــات الجامعيـــة الجزائر دط/1966م.
36- محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – دار العودة بيروت ط1402/5ه/1982.
37- محمد كريم الكواز – علم الأسلوب مفاهيم و تطبيقات – منشورات جامعة السابع أبريـــل ط1426/1ه/2005م.

38- محمد ناصر – الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنيـــة – 1425-1975ن دار الغرب الإسلامي بيروت ط1985/1م.
39- مصطفى السعدني – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعـــارف الإسكندرية ، مصر دط/دت
40- معمر حجيج – إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل و التنظير و التطبيق ، دار الهـــدى للطباعة و النشر و التوزيع عين مليلة دط/2008م.
41- منذر عياشي – مقالات في الأسلوبية – اتحاد كتاب العرب ، دمشق ط2009/3م
42- نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – منشورات دار الآداب بيروت ، 1962
43-نهاد الموسى – نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحـــديث - دار البشـــير، عمان ط2 1987/1408م.
44- نور الدين عمرون – المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2002م- شركة تبنيت ، باتنـــة 2006م.
45-يوسف أبو العدوس – مدخل إلى البلاغة العربية – دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعـــة ط1427/1ه/2007م.

رابعا: المراجع المترجمة :

1- أوزوالد ديكرو – جان ماري سشايفر – القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان – ترجمـــة منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ط2007/2م.
2- ستيفن أولمن – دور الكلمة في اللغة – ترجمة كمال بشر ، دار غريـــب للطباعـــة و النشـــر القاهرة ط1 د/ت .

خامسا: المـــــــراجع الأجنبـــــية:

1-Semantik m.biewich, now horison in linguistics penguin London 1985.

ســـــادسا: الدوريـــــات:

1- علي سلامي – مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية – مجلة اللغة و الآداب ، صادرة عن معهد اللغة العربية و آدابها جامعة الجزائر العدد 04 1420ه/1999م.

2- فاطمة محجوب – التكرار في الشعر – مجلة الشعر العدد 08 1977م.

1- وليد منير – المسرح الشعري – دلالة المفهوم و تطور الوظيفة ، مجلة القاهرة عـــدد 11 أفريل 1985م.

ملــخص البحـــــــث

تناولت هذه الدراسة، مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، على المنهج الأسلوبي الذي يأخذ بمعطيات علم اللغة العام ويفيد من المعطيات الجمالية والتركيبية اللغوية فكانت بذلك الدراسة موزعة على ثلاثة فصول ينبني كل فصل على السابق له؛ فكانت الدراسة في عرضها مفصلة كالآتي:

1-الفصل الأول: وشمل المستوى الصوتي الذي تمثلت فيه الموسيقى الإطار الخارجي، وموسيقى الحشو أو الموسيقى الداخلية للنص؛ فقد اعتمد شاعرنا في موسيقى الإطار من أوزان الشعر ما ينسجم مع موضوعاته، فكان من الطبيعي أن يختار شاعرنا من الأوزان والقوافي ما يناسب عواطفه، ويعبر عن دلالته النّصية، ونرمي في هذه المعالجة استجلاء خصائص البنية العروضية عبر استنكاه موسع للتمظهرات الإيقاعية التي تولدها الأوزان الشعرية المستخدمة في مسرحية بلال بن رباح.

تنوعت البحور التي نظمت عليها مسرحيتنا، والتي تنوعت من مشهد إلى آخر، بل من بيت إلى آخر ،فكانت تتماشى والمواقف النفسية لشخصيات المسرحية، حيث نجد أن شاعرنا لم يخضع لسيطرة تفعيلات البحور في كل بيت، بل يضع الكلام على قياسها، فيجزئ تفعيلاته حسب المعنى المراد ومتطلبات الحوار، و الموقف النفسي.

أما القافية فقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بإحساسه ،و ذاتيته، كما تنوعت بين المطلقة ،منتهية بمقطع طويل مفتوح، وبين مردفة وموصولة، ومقيدة ،فجاءت بذلك أوزان مسرحيتنا – بلال بن رباح- وفق ما يتطلبه المعنى والقصد، وهذا ما دفع محمد العيد آل خليفة بالخروج أو العدول عن النظام الخليلي؛ فالأصل في الحوار المسرحي المعنى والموقف وليس المحافظة على القافية وعدد التفعيلات على حساب الفن.

*أما موسيقى الحشو فقد كانت مجالا لبروز المكونات الصوتية ،حيث كيّف شاعرنا كل مكون منها بحسب ما يتناسب وحالته النفسية ؛فوظف أصوات الجهر والهمس والمد فكان الهمس والمد للحزن والتأمل مثلا؛ في حين وظف الجهر وسرعة الحركة في مقام السخط،كما نجد التفخيم والترقيق، هذا الأخير الذي أفاد التودد والتوسع في الرحمة ، والتخيير.

كما نجد الأصوات الانفجار "أو أصوات الشد "وما جسدته من انفعالات نفسية وتنبيه وحركة قوية، أما إذا تحولنا إلى الأصوات الصفيرية فسنجد قوة وإسماعا، وتوكيدا، خاصة فيما يتعلق بعلاقة هذه الأصوات القوية مع المستقبل والذي جسده خاصة صوت السين،كما لا ننسى المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة وما أحدثته من حركة وهدوء ،إضافة إلى أصوات المد واللين هذه الأخيرة التي أكسبت بعض المشاهد راحة وهدوءا...الخ

2- **الفصل الثاني:** وشمل المستوى التركيبي والنحوي ،فقد جاء معبرا عن حركة الزمن في سياق التركيب، فكشف الشاعر بذلك عن توظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبيرة المثبتة سيعا منه لتثبيت المعنى وتقريره في الذهن، وفي الوقت ذاته وظف جملا خبرية منفية سيعا لترسيخ ما قد يرتسم في ذهن المخاطب من صور ومعان إيجابية هي في حقيقتها سلبية.

كما وظف شاعرنا الإنشاء ألطلبي الذي تنوعت صيغه وأغراضه وفق ما تفرضه وجدانية التجربة الشعرية فمن الأساليب الطلبية ودنا الأمر والنهي والنداء ،القسم والاستفهام، ...الخ.

إضافة إلى بعض الظواهر الأسلوبية التي أسهمت في الكشف عن الجماليات الفنية والنقدية؛ كظاهرة التكرار والتقديم والتأخير، والحوار.

3- **الفصل الثالث:** وشمل المستوى الدلالي، الذي خصصته للتحدث عن العلاقة بين حرف الجر و الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه الفعل المتعلق به. والمعاني التي تعاقل معها الفصل مأخوذة مما ذكره النحاة من معاني حروف الجرّ وهي: ابتداء الغاية، انتهاء الغاية، الاستعانة، المصاحبة والسببية والمجاوزة، والاستعلاء، والظرفية والمصدرية والتبليغ، فكل معنى من المعاني التي يؤديها حرف الجر يصاحب مجموعة من الحقول الدلالية التي ينتمي إليها الفعل المتعلق به، كما أن المعنى الواحد قد يؤدي بعدد من أحرف الجر وفقا للفعل المتعلق به وحقله .

فهرس الموضوعات